STORIA CRITICA DE' TEATRI

ANTICHI E MODERNI

divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

Anziano della Italiana di Scienze Lettere ed Arti di Livorno

Professore Emerito della R. Università di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO V

NAPOLI

PRESSO VINCENZO ORSINO

1813.

Ardito spira
Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore

Metastasio nel Temistocle.

STORIA DE' TEATRI

LIBRO IV

Teatro Italiano del XVI secolo.

GRandi furono nel precedente secolo gli sforzi degl' Italiani in pro della poesia drammatica. Avevanò in esso assicurato al loro paese il vanto di farla risorgere col comprendere prima di ogni altra contrada che per riuscirvi bisognava ridurre le incondite farse sacre o profane di que' tempi alla forma servata dagli antichi; e l' eseguirono. Seppero eziandio sull' esempio dell' *Ezzelino* del Mussato preferire a' tragici argomenti greci i fatti nazionali, come avvertito ebbero che con particolare avidità si accoglievano sulla scena le patrie gesta. Chi tanto avea felicemente intrapreso ed eseguito, si trovò avvezzo alla lindura delle opere degli antichi disotterrate, e non tardò col

a 2 con-

confronto ad avvedersi della rozzezza de' proprii drammi, e conchiuse che più efficace espediente si richiedeva per richiamare in trono Melpomene e Talia. In un tempo in cui rinacque l' aurea età di Pericle e di Augusto; in cui si udì risonar per mezzo del Sannazzaro, del Fracastoro e del Vida la tromba Virgiliana; in cui sursero i temuti rivali di Apelle e di Fidia ne' Raffaelli e ne' Michelangeli; nel secolo XVI al fine non fu difficile il ravvisar l' enorme distanza interposta tra' moderni drammi degl' Italiani e quelli di Sofocle e Menandro. E per rappresentarsene al vivo i pregi inimitabili occuparonsi in prima gl' Italiani con somma cura a calcar le stesse orme de' Greci traducendone ed imitandone le favole; indi, assuefatti all' antico magistero, ad immaginarne altre nuove su que' modelli. Così troviamo un gran numero di greche imitazioni, e poi un altro ugualmente grande di nuove favole modellate sulle greche. L' evento giustificò il bel disegno; perchè da allora rifiorì in Eu-

Europa la drammatica bella e vigorosa emula de' Greci e de' Latini. Di grazia poteva sperarsi che nascesse al teatro un *Racine* e un *Voltaire* subito dopo un Mussato o un Laudivio? un *Moliere* dopo un Polentone ed un Bojardi? No; bisognava che prima calcasse il coturno un Trissino e un Rucellai, un Tasso e un Manfredi, ed il socco un Bentivoglio e un Machiavelli e un Ariosto. I salti immaturi (ed a ciò per non farsi deridere riflettar dovrebbero tanti e tanti moderni filosofi critici che per affettar gusto sopraffino rimproverano all'Italia la languidezza e il portamento tutto greco de' drammi del cinquecento) i salti, dico, troppo pronti e repentini son prossimi a' precipizii, o non avvengono felicemente se non per prodigii; ed i prodigii sono pur così rari in natura. Prima dunque di pervenire a' *Cornelii*, a' *Racini*, a' *Metastasii*, a' *Maffei*, veggansi con miglior critica e filosofia nel resto del presente volume i passi della poesia rappresentativa, i quali all' epo-

 ca

ca de' lodati grandi ingegni condussero i moderni.

Troviamo intanto ciò che fecero gl' Italiani nella drammatica in tal secolo. Scrissero in prima favole in latina favella, 2 tragedie e commedie italiane di greca invenzione, 3 drammi modellati su gli antichi ma di nuovo argomento, 4 nuovi generi drammatici ignoti a' Greci, 5 i primi passi di un melodramma diverso dall' antico. Per soprappiù tutto ciò si troverà animato da un puro elegante stile, da quel balsamo che solo può conservare incorruttibili (non che i drammi ed ogni genere poetico e tutta l' amena letteratura) le scienze stesse.

CA-

CAPO I

Drammi Latini del XVI secolo.

LEone X che illustrò i primi anni di sì bel secolo, amando l'erudizione, la poesia e gli spettacoli scenici, gli promosse in Roma come gli avea favoriti nella sua patria; e ciò bastò per eccitare i più grand' ingegni a coltivar la drammatica. Quindi è che si videro da prima in quell' alma Città, divenuta centro delle lettere, rappresentate nel loro natural linguaggio le favole degli antichi, come il *Penulo* di Plauto nel 1513 in occasione di essersi dichiarato cittadino Romano Giuliano de' Medici fratello del pontefice, le *Bacchidi* del medesimo Comico col celebrarsi le nozze de' Cesarini co' Colonnesi, il *Formione* di Terenzio con un prologo del Mureto fatto recitare dal cardinale Ippolito da Este il giovine, e l'*Ippolito* di Seneca rappresentato

 avan-

avanti il palagio del cardinale Raffaele San Giorgio, in cui sostenne il personaggio di Fedra con tanta eccellenza il canonico di San Pietro Tommaso Inghiramo (*a*) dotto professore di eloquenza ed orator grande che fin che visse ne portò il soprannome di *Fedra*.

Oltre poi a queste rappresentazioni si composero in latina favella nuove tragedie e commedie. Il dotto Francesco Benzi (*b*) scrisse due drammi *Ergastus*, e *Philotimus* coll'usata sua eleganza, ne' quali introdusse personaggi allegorici, la Fama, la Virtù, la Glo-

---

(a) Vedi l'epistola 35 del libro XXIII di Erasmo, il quale però parmi che lo chiami Pietro; ma Giano Parrasio che lo commenda assai, e lo considera come il restauratore dell'antica decenza del teatro, e Paolo Giovio, e Pierio Valeriano, e Leandro Alberti che lo conobbe in Roma, tutti lo chiamano Tommaso.

(b) Di lui vedi l'Eritreo nella *Pinacoteca* 3, il conte Mazzucchelli t. II, p. 11, il Tiraboschi t. XII, 111.

Gloria, e l' Inganno. Bartolommeo Zamberti veneziano compose la *Dolotechne*, e Giovanni Armonio Marso la *Stephanium* commedia (a), nella quale fece egli stesso da attore (b). Antonio Mureto, benchè per nascita all' Italia non appartenga, avendo non pertanto quì composta la sua tragedia *Julius Caesar*, stimiamo più opportuno registrarla fralle molte latine degl' Italiani, che lasciarla isolàta nel teatro francese di questo secolo. Giano Anisio, ossia Giovanni Anisio napoletano dell' Accademia del Pontano compose la tragedia *Protogonos* pubblicata nel 1536, su la quale fe poscia il commento Orazio Anisio suo nipote. Altre tragedie scrisse Giovanni Francesco Stoa.

Ma le più pregevoli tragedie latine di

(a) Di tali drammi non parla però con molta lode Lilio Gregorio Giraldi nel dialog. 1 *de Poetis sui temp.*

(b) Vedi l' epist. 50. del Sabellico.

di questo secolo uscirono da Cosenza. Antonio Tilesio celebre Cosentino dimorando in Venezia l'anno 1529 diede alla luce la sua tragedia intitolata *Imber Aureus*, che si reimpresse nel 1530 in Norimberga, e si rappresentò ancora *magnificè feliciterque frequentissimo in theatro*, siccome scrisse *Cristofano Froschovero*, l'anno 1531, dirigendo il discorso alla gioventù raccolta nel Collegio Tigurino. I contemporanei ed i posteri riconobbero la forza e lo splendore delle sentenze e delle parole di questa *Pioggia d'oro*; per la quale la tragedia cominciò a favellare con dignità e decenza. L'argomento consiste nella prigionia di Danae nella torre di bronzo, e nella discesa di Giove in essa convertito in pioggia d'oro. Eccone un breve sunto imparziale.

Atto I. Acrisio re degli Argivi avendo consultato l'oracolo sulla scelta di un genero intende che di Danae sua figliuola uscirebbe il di lui uccisore, e spaventato congeda i pretensori della mano di lei, risolve di non accompagnar-

gnarla a veruno, e si raccomanda a Vulcano. Chiude l' atto un coro di Argive, la cui eleganza e leggiadria poetica gareggia co' migliori di Seneca, e forse lo supera per lo candore. Ma intanto che compiange la principessa destinata a morir vergine, vede il popolo che in atto di stupore accorre alla reggia. Egli stesso vi si avvicina (e ciò dinota di aver egli mutato luogo senza lasciare di esser presente agli spettatori) e vede alzata una gran torre di bronzo opera istantanea di Vulcano, in cui è rinchiusa Danae con la sua Nutrice.

Atto II. Ode il Coro le voci lamentevoli di Danae che deplora la sua sventura. Ella desidera la morte, e tenta di darsela; la Nutrice la dissuade. Il loro dialogo ha tutta l' energia della passione, ed è soprammodo lontano dalla durezza delle sentenze lanciate ex *abrupto* alla maniera di Seneca. Danae si accorge dell' aquila ministra di Giove, e ne prende felice augurio, e va a fare una preghiera al Tonante.

At-

Atto III. Gioisce Acrisio per l'opera stupenda in un momento costruita dal suo nume Vulcano, e si accinge a sacrificargli un'ecatombe, e fa apprestare un lauto banchetto e dell'oro, per rimunerare i Ciclopi che ne sono stati i fabbri. La mercede ad essi distribuita, l'ebbrezza che gli opprime, la pugna che ha con gli altri Polifemo, e la morte di lui, empiono la maggior parte dell'atto. Sarebbesi ciò tollerato sulle scene Ateniesi, nelle quali ebbero luogo le contese piuttosto comiche che tragiche delle *Baccanti*, di *Jone*, di *Alceste*; ma dalle latine tragedie in poi si sono rigettate come impertinenti. Io non debbo dissimulare questo neo della tragedia del Tilesio; ma non è giusto poi lo spregiarla tanto, come altri fece, per tale episodio.

Atto IV. Ammirasi in quest'atto il racconto della pioggia d'oro penetrata nella torre pieno di eleganza e di vaghezza, che viene così preparato dalle commozioni di Danae che vuol parlarne alla Nutrice: Da.

Da. *Nutrix, age, mea nutrix,*
Perii. Nu. *Quid est?* Da. *Quae vidi!*
Nu. *Quid, mea, stupes?* Da. *Heu!* Nu. *Fare.*
Da. *Jam jam occidi.* Nu. *Miseram me!*
Quid passa? Da. *Juppiter . . .* Nu. *Te,*
Mea, sospitet; quid trepidas
Exterrita? quid horridula
Riget coma? quid hoc? eheu.
Da. *Hic ipse, Juppiter ipse . . .*
Deliquit animus. O quae
Spectare contigit!

Gajamente è delineata la nuvoletta di color di rosa che si leva dal mare, ed a guisa di un augelletto si appressa alla torre, pende dalla di lei sommità, comincia a sciogliersi in leggera rugiada, e s' introduce per la finestra. Giova udire il medesimo leggiadro poeta nel rimanente:

Crebrescit Imber diffluens mox Aureus
Illapsus undique, penetransque, qua domus
Jun-

Junctura, qua diem inferunt spiracula.
Mentis mihi quid fuerit ibi tum, cogita,
Concreta cum pars, grando ut aurea, crepitans,
Circumque resiliens peteret ultro sinum.
Obrigui, ac ipso auro magis tunc pallui.
Sed ubi animum tandem recepi perditum,
Munus rata deum subdidi explicans sinus,
Aurumque colludens, micansque sedula,
Flavis, sonansque rivulis fluentibus
Ignara sponte condidi in gremium mihi,
Legens ubique quod jacebat protinus.

Con ugual nitore e vaghezza si descrive la trasformazione di quest' oro in un vaghissimo giovanetto che si palesa pel gran Padre degli uomini e de-
gli

gli dei. Danae ode da lui la serie de' futuri suoi casi misti di gloria e di disgrazie vicine e lontane. Il Coro da questa pioggia d'oro coglie l'opportunità di parlar della potenza di Cupido, indi lo prega ad esser propizio al genere umano ed a contentarsi di sospiri, di lagrime, di dolci sdegnetti, ed a bandire dal suo regno i ciechi furori, i lacci, i ferri, i precipizii, le stragi.

Atto V. Si narra in esso come al sospettoso Acrisio sembra aver veduto nella finestra della torre il capo di Danae con quello di un uomo dappresso. Ne apre la porta, cerca il nemico insidiatore, si avventa alla figliuola, indi risolve di castigarla con una morte men pronta e più atroce. La fa chiudere in un' arca di pino, ed inesorabile alle di lei lagrime la spinge egli stesso in mare. Il Coro col Messo ne geme; inveiscono contro dello spietato vecchio, e pregano Anfitrite di salvar l'infelice principessa. Termina la tragedia con tali parole indirizzate a Melpomene;

Jo-

Jovis , o Melpomene , decus ,
Roseo vincta cothurno ,
Lyra cordi cui lugubris ,
Delatum hoc tibi munus
Faxis perpetuum , rogo .

La regolarità , la convenevolezza del costume, la verità delle passioni dipinte , l' eleganza , il candore e la vaghezza mirabile dell' aureo stile , salveranno sempre dall' obblio qnesta favola; la languidezza e l' episodio poco tragico dell' atto, III ne sono i nei che possono rilevarvisi , e che forse tali non parvero all' autore pieno della lettura degli antichi .

Contrasta colle grazie e veneri dello stile del Tilesio la maestà e la grandezza del suo compatriota ed amico Coriolano Martirano celebre vescovo di San Marco in Calabria . Fiorendo verso il 1530 egli divenne il Seneca del regno di Napoli anzi dell' Italia , per lo studio che ebbe di recare egli solo nella latina favella molte delle più pregevoli favole greche . Trasportò da Euripide *Medea* , *Ippolito* , *le Baccan-*

can-

canti, *le Fenisse*, *il Ciclope*; da Eschilo *Prometeo*; da Sofocle *Elettra*; dal *Cristo paziente* il suo *Christus*; da Aristofane il *Pluto*, e le *Nubi*; e con tal senno e garbo e buon successo egli il fece, che niuno de' moderni latini drammi composti prima e dopo di lui può senza svantaggio venire a competenza colle sue libere imitazioni. Per dar conveniente idea del suo gusto e giudizio, additeremo in ciascuna favola la maniera da lui tenuta nel tradurre i Greci.

Nella *Medea* non potè Martirano approfittarsi delle bellezze del piano di quella di Seneca, perchè seguì la greca, ma intanto scansò il difetto del tragico latino di far parlare nell' atto IV pedantescamente la Nutrice accumolando tante notizie mitologiche e geografiche, e l' altro della pomposa evocazione de' morti. Seguì l' originale nell' economia della favola; ma si permise nel dialogo di dar talvolta nuovo ordine alle stesse idee, di sopprimerle in un luogo se in un altro si erano ac-

 cen-

tennate, di rendere con più precisione in latino ciò che in greco si disse con copia. Facendo moderato uso delle sentenze, schivò ugualmente l' affettazione di Seneca e gli ornamenti rettorici famigliari ad Euripide. *Ciascuno* (dice in Euripide nell' atto I il Pedagogo alla Nutrice) *ama più se stesso che gli altri, e chi ciò fa per giustizia e chi per proprio comodo*. Martirano conserva l' idea originale e si esprime con più semplicità e nettezza. *Quilibet sibi vult melius esse quam alteri*. *I trasporti de' re* (dice nel greco la Nutrice) *sono veementi e da lievi principii prendono incremento, e con difficoltà poi si cangiano i loro sdegni*. Martirano così trasporta questo concetto;

, , *Superba magnorum indoles*
Regum, semel commota, non temere silet.

Euripide rende al solito assai ragionatrice Medea e per più di quaranta versi lussureggia con varie sentenze morali, e con riflessioni generali sulle donne inco-

cominciando da Κορινθιαι γυναικες. Martirano risecando quasi tutto questo squarcio attende solo alla passione di Medea per l'ingratitudine e l'infedeltà di Giasone, consumandovi appena intorno a quindici versi,

Corinthiae puellae, acerbus est quibus etc.

Ma in contracambio dove campeggia il patetico del greco pennello egli ritiene interamente le più importanti scene, come quelle di Medea che cerca ed ottiene da Creonte un giorno d'indugio alla sua partenza, tutte quelle che ha con Giasone, il racconto della morte del re e della figliuola, nel quale però si è il Cosentino nella conchiusione astenuto dalle sentenze accumulate dal Greco tragico.

L'*Ippolito* del Martirano accompagna degnamente e senza arrossire al confronto quelli di Euripide e di Seneca e la Fedra del Racine. Merita di notarsi singolarmente la scena del delirio di Fedra che recammo nel tomo IV delle *Vicende della Coltura del-*

 le

le Sicilie. Anche il racconto del mostro marino è una prova del gusto del prelato Cosentino, che orna moderatamente l' originale senza pompeggiare come fanno Seneca e *Racine*, senza l' inverisimile ardire che si presta ad Ippolito nell' affrontare il mostro (*a*), senza imitar Seneca che quando Teseo dovrebbe solo essere occupato della morte del figliuolo, lo rende curioso di sapere la figura del mostro,

Quis habitus ille corporis vasti fuit?

Nelle *Baccanti* segue Martirano al solito l' economia dell' originale esprimendone i concetti; ma negli incontri di Penteo con Bacco e nel di lui travestimento si contiene dentro i confini tra-

---

(a) Martirano lo dipinge soltanto intento a reggere i cavalli;

In arte suetus illa habenas colligit;
Caeditque loris terga cornipedum regens
Flectensque currum, navita hibernis velut
Puppim procellis. Ore sed prensis equi
Fraenis rebelli vi feruntur, nec manu
Parent herili.

tragici, nè con Euripide scherza o motteggia comicamente. L'ammazzamento inspira tutta la compassione. Gli si avventano Agave, Ino, le Baccanti, ed egli, perchè lo riconosca, così favella senza frutto alla madre:

. . . . . Quo, mater, ruis,
Clamabat. Ipsa haec membra, quae scindis, creas.
Echionis, tuoque sum partu editus.
Unde hic furor? Me cerne; sum natus; tene
Manus cruentas, mater, et Bacchum abjice,
Quem cerno vestra terga quatientem anguibus.

Desta tutto il terrore la riconoscenza di Agave che nella pretesa testa del leone ucciso ravvisa quella del figliuolo.

Traducendo ed imitando le *Fenisse* sembra aver voluto dopo quindici secoli mostrare l'autore, in qual maniera avrebbe dovuto Seneca o qual altro sia stato l'autore della *Tebaide*, recare nella lingua del Lazio, senza i

 di-

difetti di stile che gli s'imputano, le *Fenisse* di Euripide. Per nostro avviso niuna delle bellezze originali si è perduta nella versione del Cosentino. Vi si vede con somma naturalezza e vivacità espressa felicemente la scena di Giocasta co' figliuoli, la dipintura assai viva de' loro caratteri, la robustezza dell'aringa della madre, la descrizione dell'assalto dato a Tebe, l'uscita degli assediati, la rotta degli Argivi, Capaneo fulminato, il duello de' feroci fratelli con tutta l'energia delineato.

Pari verità e sobrietà di stile e giudizio si scorge nell'imitazione del *Ciclope* di cui mi sembra singolarmente notabile il Coro dell'atto I da noi tradotto e recato nel t. IV delle *Vicende della Coltura delle Sicilie*.

Spicca parimente il di lui gusto nella scelta fatta nel tradurre l'*Elettra*. Delle tre greche tragedie rimasteci sulla vendetta di Agamennone, benchè Martirano amasse con predilezione Euripide, si attenne a quella di Sofocle

che

che per gravità di dizione e per economia sorpassa l'*Elettra* di Euripide e le *Coefori* di Eschilo. Manifesta parimente in essa il suo buon senno col seguire più fedelmente che in altre l'originale, non avendo dovuto risecar molto del dialogo giusto non meno che grave e naturale di Sofocle. Egli appena vi si permette qualche picciolo cambiamento. Non insinuarmi (dice Elettra a Crisotemi) di non serbar la fede a chi la debbo. No: (quella risponde) io ciò non insinuo: ma sì bene di cedere ai potenti (Αλλ' ου διδασκω τοις κρατουσι δ' εικαθειν). Marziano muta solo l'idea della forza che presenta la *potenza* in quella della giustizia, col sostituire la regia potestà:

Non ajo. At ipsis obsequendum regibus.

Degna di osservarsi è la di lui maniera di tradurre con sobria libertà nel famoso lamento di Elettra che ha in mano l'urna delle pretese ceneri di Oreste, che noi pur traducemmo colla possibile esattezza nel t. IV delle *Vi-*

cende della *Coltura delle Sicilie* ».

Colla stessa signoril maniera è cangiato in latino il *Prometeo al Caucaso* di Eschilo, benchè con più libera imitazione, specialmente nel descrivere che fa la situazione di Tifeo atterrato dal fulmine di Giove e sepolto sotto l' Etna, nella narrazione fatta da Prometeo de' beneficii da lui procurati agli uomini e nelle veramente tragiche querele d' Io. Insomma il leggitore intelligente, oltre all' eleganza e alla maestà dello stile, ammirerà nelle di lui nobili imitazioni ora più ora meno libere ugual senno e buon gusto in quanto altera e in quanto annoda con nuovo ordine.

Quanto al di lui *Cristo*, ben possiamo con sicurezza e compiacenza affermare che per sì maestosa e grave tragedia debbe in tal Cosentino raffigurarsi un Sofocle Cristiano, sì savio egli si dimostra nell' economia dell' azione, e sì grande insieme, patetico e naturale nelle dipinture de' caratteri e degli affetti, e nello stile sì sublime. Merite-

terebbe un lungo estratto, ma cel vieta l'ampiezza del nostro lavoro. Rechiamone un solo frammento del racconto eccellente della morte di Cristo fatto da Gioseffo a Nicodemo:

Jamque artubus se Christus e pallentibus
Solvebat, inque extrema vexatus diu
Tendebat, imo corde cum gemitum ciens
Erexit oculos morte tabentes polo,
Summamque acuto verberans auram sono,
O rector, inquit, orbis omnipotens Deus,
Cur me tuum relinquis? Afflicta excidit
Ex artubus vis omnis. O tandem, Pater,
Mortalibus me liberum vinclis cape.
Vix haec; et ecce pectori accidit caput;
Lethique durus lumina obsedit sopor.

Tum

Tum de repente magnus exoritur fragor,
Tellusque ab imis mota sedibus diu
Immugiit: vulsisque nutarunt jugis
Montes: hiulcus saxa quatiebat tremor.
Sol et repente (mira res) moriens velut
Suam tenebris obruit densis facem:
Terrisque dirus noctis incubuit nigror.

Anche il lamento sommamente patetico di Maria sopra la crudeltà Ebrea meriterebbe di trascriversi. Non cede questa tragedia in regolarità di condotta alle migliori; e in vivacità e verità di colorito ne' caratteri e nelle passioni, e in grandezza e sobrietà di stile va innanzi a quasi tutte le tragedie di Seneca.

Ma per vedere Aristofane ritratto con tutte le sue grazie comiche senza che si rimanga offeso dall'oscenità tutta sua, bi-

bisogna consultare l' eleganti traduzioni fatte dal prelato Cosentino delle *Nubi* e del *Pluto*, le più felici commedie di quel gran comico. Noi esortiamo la gioventù a leggerle, colla certezza che il travaglio di confrontarle coll' originale e colle languide ineleganti traduzioni de' fratelli Rosetini di Prat' alboino, verrà compensato con usura dal diletto. In somma il vescovo Martirano quasi ne' primi lustri del secolo colle otto sue tragedie e colle due commedie eseguì egli solo con ottima riuscita quanto a fare imprese in tutto il secolo l' Italia tutta, cioè fe rinascere con decenza e maestria la maggior parte del teatro Greco. Dovrà tutto ciò coprirsi d' ingrato obblio, perchè più di un secolo dopo surse *Racine* in Francia? Sono pur degni di compatimento certi critici e ragionatori di ultima moda! Passiamo alle tragedie Italiane.

CA-

CAPO II

Tragedie Italiane del XVI secolo.

La prima tragedia scritta nel nostro regolare idioma fu la *Sofonisba* di Galeotto del Carretto de' marchesi di Savona nato in Casal Monferrato nel secolo XV. L'autore nel 1502 la presentò ad Isabella da Este Gonzaga marchesa di Mantova; ed alcuni anni dopo si pubblicò in Venezia insieme con una commedia del medesimo Carretto intitolata *Palazzo e Tempio d' Amore*. La tragedia è verseggiata in ottava rima ed ha qualche debolezza e varii difetti; ma non è indegna di esser chiamata tragedia; nè sò donde si ricavasse il compilatore del *Parnasso Spagnuolo* la rara scoperta che questa *Sofonisba* fosse stata *una spezie di dialogo allegorico* (a). Chiama egli dialo-

(a) Nel *Prologo* del Tomo VI.

logo allegorico un' azione eroica tragica tra' personaggi istorici, palpabili, reali, Sofonisba, Siface, Masinissa? Egli ha dunque parlato di tal componimento per volgar tradizione ovvero secondo che gliel dipinse la propria poetica immaginazione. Scrisse il Carretto tre altre commedie, delle quali una s' intitolò *i Sei Contenti*; ma esse non videro la luce, per esserne forse gli eredi stati distolti da tanti altri drammi di maggior pregio che di poi apparvero. Per la stessa ragione meritano poco di rammemorarsi alcuni componimenti del principio del secolo descritti dal Quadrio nel tomo I. E che giova trattenersi sul *Filolauro* di Bernardo Filostrato, che l' istesso Quadrio chiama *atto tragico*, benchè nella Drammaturgia dell' Allacci si dica *sollacciosa commedia*? Essa fu impressa nel 1520 in Bologna senza nome di autore, e contiene un atto solo senza distinzione di scene con vario metro, ed in linguaggio per lo più lombardo. Tali cose traggonsi dalle tene-

nebre de' secoli rozzi quando vogliono scoprirsi i principii delle arti; ma quando queste già vanno altere di grandi artisti, lasciansi nella propria oscurità gli operarii volgari. E chi si perde ad osservare una casuccia mal costrutta di loto e di paglia dove sorgono marmorei edificii reali (*a*)? Volgiamoci dunque alle ricchezze che ci appresta un secolo così fecondo.

La *Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino patrizio Vicentino nato nel 1478 e morto in Roma nel 1550, assai più famosa della precedente corse indi a non molto fra' letterati e riscosse gli applausi universali. L'autore così versato nelle greche lettere nella dedicataria a' Carlo V della sua *Italia liberata*, poema ricco di varie bellezze Omeriche, afferma di aver nel comporre

(a) Lasciamo ancora la *Susanna* del Sacco da Busseto ed altri simili drammi, ai desiderosi di titoli, potendosi vedere nel lodato Quadrio, nell' Allacci, ed in altri cataloghi più recenti.

porre la sua tragedia tolto Sofocle per esemplare. Fu dedicata a Leone X e rappresentata magnificamente nel 1514 in Vicenza ed anche in Roma, ma s' impresse la prima volta nel 1524. Non ha divisione di scene e di atti; ha il Coro alla greca, ed è per la maggior parte composta in versi sciolti ed ha qualche squarcio con rime rare e libere, anzi vi si osserva talvolta un troppo rigoroso accordamento di consonanze alla maniera delle italiche canzoni liriche. La narrazione di Sofonisba ad Erminia incominciata dalla remota fondazione di Cartagine, lo studio di calcare con soverchia superstizione le vestigia de' Greci, alcune ciarle, certe comparazioni liriche, lo stile che non si eleva a quel punto di sublime che fa grandeggiar la tragedia, sono difetti con abbondante usura compensati dalla novità dell' argomento che l' autore non dovè nè alla Grecia nè al Lazio (*a*), dalla regolarità ed economia dell'

(a) L' abate *Saverio Lampillas* con critica pia-

dell' azione, dal bellissimo carattere di Sofonisba che interessa dovunque appare (superiore in ciò di gran lunga a quella di *Pietro Cornelio* venuta tanto più tardi) e da un patetico animato da' bei colori della natura che sempre trionfa nella vivace semplicità, quella semplicità che attinse il Trissino da' greci fonti. Un cuore non indurito da' pregiudizii verserà pietose lagrime al racconto del veleno preso dalla regina, ai di lui discorsi, alla compassionevole contesa con Erminia, ed al quadro delle donne affollate intorno a Sofonisba che trapassa, di Erminia che la sostiene e del figliuolo che bacia

piacevolissima, e tutta nuova e tutta sua negò l' invenzione al Trissino perchè ricavò l' argomento della sua tragedia della Storia di Tito Livio. Noi esaminammo questa singolare opposizione con gran diletto nel nostro *Discorso Storico-Critico* intorno al *Lampillas* nell' articolo V, pubblicato in Napoli nel 1782, col quale rallegrammo i nostri leggitori a sue spese.

cia la madre, la quale inutilmente si sforza per vederlo l'ultima volta sul punto di spirare. Veggasi nel seguente frammento il colorito di questa scena lagrimevole:

Sof. *A che piangete? Non sapete ancora*
Che ciò che nasce a morte si destina?
Cor. *Ahimè! che questa è pur troppo per tempo;*
Che ancor non siete nel vigesimo anno!
Sof. *Il bene esser non può troppo per tempo.*
Erm. *Che duro bene è quel che ci distrugge!*
Sof. *Accostatevi a me, voglio appoggiarmi,*
Ch'io mi sento mancare, e già la notte
Tenebrosa ne vien negli occhi miei.
Erm. *Appoggiatevi pur sopra il mio petto.*
Sof. *O figlio mio, tu non avrai più madre;*

Ella già se ne va, statti con Dio.

Erm. *Oimè! che cosa dolorosa ascolto!*

Non ci lasciate ancor, non ci lasciate.

Sof. *I' non posso far altro, e sono in via.*

Erm. *Alzate il viso a questo che vi bacia.*

Cor. *Riguardatelo un poco.* Sof. *Aimè! non posso.*

Cor. *Dio vi raccolga in pace.* Sof. *Io vado . . . addio.*

Non in Italia soltanto si accolse e si rappresentò questa tragedia con ammirazione; in Francia ancora sin dal XVI secolo si tradusse e s'imitò molte volte; di tal maniera che la Sofonisba oggi serbasi nel teatro tragico come un tesoro comune di sicuro evento al pari delle Ifigenie, delle Fedre, delle Medee (*a*). La tradusse in prosa con i co-

(a) Lasciamo pure al gesuita *Lampillas* il giu-

i cori in versi *Mellin de Saint Gelais*, ed in versi *Claudio Mermet* nel medesimo secolo in cui si compose. *Monchretien*, *Montreux*, *Mairet* e *P. Corneille* la tradussero e imitarono nel XVII: l'ha tradotta *Millet*, e l'ha imitata lo stesso *Voltaire* nel XVIII (*a*).

 Adun-

giudizio del Varchi dichiarato nemico del Trissino, che nelle sue *Lezioni* biasimava la locuzione della *Sofonisba* (di che vedasi il citato articolo V del nostro *Discorso Stor. Crit.*). *Voltaire*, giudice del Varchi più competente, ne favella in tal guisa: *Elle est noble, elle est règuliere et purement ècrite, il y a des coeurs: elle respire en tout le gout de l'antiquitè: on ne peut lui rèprocher que les dèclamations, le dèfaut d'intrigue, et la langueur; c'ètaient les dèfauts des Grecs; il les imita trop dans leurs fautes, mais il atteignit à quelque une des leurs beautès.*

(a) Di tante traduzioni ed imitazioni francesi della *Sofonisba*, quella di *Mairet* fu l'unica che si sostenne lunga pezza in teatro, ed, al dir di *Voltaire*, fu la prima tragedia francese, in cui ad imitazione del Trissino si videro osservate le regole delle tre unità, che ser-

Adunque la prima istruzione che ebbero i Francesi di un dramma in cui venissero osservate le regole delle tre unità, debbono riconoscerla dalla *Sofonisba del Trissino*. Si vedrà in appresso quante altre produzioni sceniche italiane si tradussero e s' imitarono in Francia. Per la qual cosa non si capisce perchè l' avvocato *Linguet* (*a*) abbia avanzato che i *Francesi*, *quanto al teatro*, *non hanno dall' Italia ricevuto quasi verun favore*, e che *la prima idea delle bellezze che essi hanno profuso sul teatro e ne' loro scritti*, *l' abbiano presa da' buoni auto-*

---

servì per ciò di modello alla maggior parte delle tragedie francesi che vennero dopo. Si verifica in ogni passo letterario ciò che sostennero *Guiglielmo Budeo*, *Fleury*, *Voltaire ec.* e ciò che *Carlo Duclos* nel III vol. dell' *Istoria di Luigi XI* affermò: *C' est par l' Italie que les sciences, les lettres, et les arts sont parvenus jusqu' à nous*.

(a) Nella lettera premessa al *Teatro Spagnuolo*, indirizzata all' Accademia Spagnuola.

tori Castigliani. Accordiamo di buon grado quel che egli aggiugne, cioè che il *Dante*, *l'Ariosto e il Tasso stesso non hanno fatti allievi alcuni tra' Francesi* (senza andarne rintracciando il motivo che egli stesso con altri suoi compatriotti troverebbe poco glorioso per la testa e per la lingua francese): e che Lope *de Vega*, il *Castro* e il *Calderòn* siensi più facilmente prestati alla loro imitazione. Ma quanto alla *prima idea delle bellezze teatrali*, la storia contraddice all' asserzione del *Linguet* che brucia que' grani d' incenso ad onore degli Spagnuoli. Piacemi che egli a nome de' Francesi si mostri grato a quella ingegnosa nazione e che ripeta quel che altre volte ed assai prima di lui osservarono i Francesi stessi, gli Spagnuoli e gl' Italiani; ma è giusto forse che per confessare un debito voglia negarne un altro?

Giovanni Rucellai autore del vaghissimo poemetto delle *Api*, cugino germano del pontefice Leone X, nato in

 Fi-

Firenze nel 1475 e morto verso il 1526, corse poco dopo del Trissino il tragico aringo colla *Rosmunda* che fece recitare nel suo giardino in Firenze, alla presenza di quel pontefice nel 1516, e che si stampò poi in Siena nel 1525. In essa prese ad imitare l' Ecuba di Euripide; e par che avesse voluto renderne lo stile più magnifico della *Sofonisba*. Il signor Roscoe nella *Vita di Lorenzo Medici* osserva che il Rucellai preserva Rosmunda da i delitti di prostituzione e di assassinio (*a*). Sulle tracce poi dell' Ifigenia in Tauri del medesimo tragico Greco compose il Rucellai un' altra tragedia intitolata *Oreste*, dalla quale (se allora si fosse pubblicata) sarebbe rimasta oscurata la *Rosmunda*. Ma l' *Oreste* non si diede alla luce se non dopo due secoli per opera del marchese Maffei, che la fece imprimere nel 1723 sull' esemplare pos-

(a) Vedasi la sezione I dell' opera del sig. Cooper Walker.

posseduto prima dal Magliabecchi e poi dal cavaliere Anton Francesco Marmi (*a*). I caratteri vi sono degnamente sostenuti e le passioni dipinte con verità. L'autore non perde veruna delle situazioni interessanti del greco originale e tocca collo stile la nota sublime assai più del Trissino. Dall' altro canto mostra talvolta qualche affettazione nell' elevarsi, corre dietro alle forme troppo poetiche e alle parole troppo latine, come osservò anche il conte Pietro da Calepio, e non va esente dal cicaleccio, ciò che si vede sin dalla prima scena nella narrazione che fa Oreste delle proprie avventure incominciando dalla guerra di Troja. V'è di più; egli le narra all' amico Pilade cui dovevano essere altrettanto note che a lui stesso; egli le narra ancora intempestivamente nel metter piede nella terra de' barbari. Ma per tali nei si prive-

(a) Il Fontanini nell' *Eloquenza Italiana* fa solo menzione dell' edizione di Roma del 1726.

veranno i leggitori del piacere che recano tanti bei passi pieni di eleganza e vaghezza sparsi nelle tragedie del Rucellai? Uno storico della letteratura universale lascerà seppellirgli nell' obblio, non vedendo nell' *Oreste* che languidezza ed imitazione del greco? Quanto a me esorto la gioventù ad osservare con qual felicità quest' illustre autore dipinga il prospetto del tempio e le teste, i busti ed il monte di ossa degli uccisi che vi biancheggia; la bellezza del racconto che fa Ifigenia della propria sventura quando fu in procinto di essere sacrificata in Aulide; quello del coro della pugna de' due Greci co' pastori; quello d' Oreste della morte di Agamennone. Molti squarci della generosa patetica contesa de' due amici meriterebbero di esser trascritti; ma ci contenteremo delle seguenti parole di Pilade:

E pensi or ch' io ti lasci? e puoi pensarlo?
Dove ti lascio! donde son partito!
Chi lascio! a cui vo io? che porto? ahi lasso!

Por-

Porto la morte del suo re; a cui?
Al miser popol di Micene e d'
Argo.
Porto la morte del mio Oreste;
a cui?
A Strofio; e quella del fratello;
a cui?
A le sorelle triste e sventurate;
Le quai trepide or forse e spa-
ventose
Del tuo ritorno stanno inginoc-
chioni,
E raddoppian le mani e i voti
al cielo.
E queste fian le già sudate
palme,
Gli aspettati trionfi e la vittoria
Del simulacro che portiamo in
Argo?
Con che volto potrò veder mio
padre?
Con che occhi guardar mai po-
trò Elettra
Sorella a te, a me dolce consorte,
Senza te, senza me, senza il
cuor mio?

E ciò fu poco quando l'Europa tutta più non conosceva la drammatica? quando non si sapeva la maniera di farla risorgere? poco meno di due secoli prima di *Cornelio* e *Racine*?

Dietro la scorta de' Greci corifei e coll' esempio del Trissino e del Rucellai seguirono pure le insegne di Melpomene molti altri celebri letterati. Ludovico Martelli illustre poeta Fiorentino morto in Salerno nell' acerba età di anni ventotto secondo il Crescimbeni nel 1533, e secondo il Rolli ed altri con più probabilità mancato in Napoli nel 1527, parlandosi di lui come già morto in una lettera di Claudio Tolomei scritta a' 7 di aprile del 1531 (a), compose una tragedia impressa indi colle altre sue opere in Firenze nel 1548, ed oggi registrata nel tomo III del *Teatro Italiano antico*, stampata in Livorno sotto la data di Londra nel 1787, nella quale si al-

(a) V. il Tiraboschi t. VII parte III.

allontanò dagli argomenti greci, seguendo in ciò il Trissino, e non il Rucellai. Egli trasse dalla storia de' re di Roma l' eccesso della spietata *Tullia* per esporlo sulle scene. La purezza ed eleganza dello stile non farà tollerare il carattere estremamente scellerato del protagonista. Tullia non solo calpesta le più sacre leggi della natura ed aspira al regno paterno per immoderata ambizione, ma peggiorandosi nella tragedia la storia stessa, ella spiega la più detestabile avversione contro de' genitori rinfacciando loro de' misfatti, ed eccita contro di se tutta l' indignazione di chi legge. Il coro continuo poi che vi si adopra alla greca, disdicevole manifestamente ad un' azione Romana, obbliga il poeta ad incoerenze, come è quella che L. Tarquinio gelosissimo del proprio secreto si scopra alla moglie alla presenza di un coro di donne che sono seco (a). Per si-

(a) Ciò fu ancora avvertito dal conte di Calepio nel *Paragone della tragica Poesia* nel capo IV, art. II.

simili riflessioni a noi sembra questa tragedia del Martelli una delle nostre più difettose, benchè il Gravina l'abbia numerata tralle migliori del cinquecento.

Seguirono i greci esemplari piuttosto traducendo che imitando l'Alamanni, l'Angnillara ed il Giustiniano. Luigi Alamanni celebre autore dell'elegantissimo poema della *Coltivazione* recò in italiano, ritenendone il titolo, *l'Antigone* di Sofocle, che si stampò in Venezia nel 1532. Per testimonio degl' intelligenti non cede in eleganza alle tragedie del Trissino e del Rucellai e le vince per gravità di stile. Giraldi Cintio fa onorata menzione dell'*Antigone* italiana noverando l'autore tra' benemeriti della toscana lingua Bembo, Trissino, Molza, Tolomei (*a*).

E quel che 'nfino oltre le ripid' Alpi
Da Tebe in toscano abito tradusse

La

(a) Nel discorso che fa la Tragedia impresso dopo l'*Orbecche*.

La pietosa soror di Polinice;
I' dico l' Alamanni (a).

Il Fontanini la colloca tralle migliori tragedie italiane. L' *Edipo*, la più pregiata tragedia di Sofocle, fu tradotto prima da Andrea Anguillara indi da Orfatto Giustiniano. Dell' *Edipo* dell' Anguillara impresso e rappresentato in Padova nel 1556 parla in una lettera citata dal Tiraboschi Girolamo Negri, ma con disprezzo dando all' Anguillara il nome di *poeta plebeo*. Giason di Nores nella sua *Poetica* riprende ancora come viziosi gli episodii di quest' *Edipo* dell' Anguillara. Non per tanto sembra che i contemporanei avessero vendicata l' opera e l' autore, essendosene con somma pompa ed applauso ripetuta la rappre-

(a) Fu questo Luigi Alamanni bandito da Firenze sua patria come reo di congiura contro la vita del cardinal Medici, e si ricoverò in Francia, dove così bene incontrò la grazia del re Francesco I, che n' ebbe cariche onoratissime e premii considerabili. Morì in Amboise nel 1556.

presentazione nel 1565 in Vicenza in un teatro di legno costruito espressamente nel palagio della Ragione dal celebre Palladio. Noi stimiamo col conte da Calepio assai più difettoso l'*Edipo* dell' Anguillara che de' tre pur difettosi Edipi francesi di *Corneille*, di *Voltaire* e del p. *Folard*; e col Nores troviamo riprensibile l' episodio della discordia de' figliuoli di Edipo, per cui si rende la favola doppia e si commette un anacronismo totalmente inutile. Fu assai migliore la traduzione fedele che fece di tal tragedia il veneziano Giustiniano. Per la nobiltà e l' eleganza dello stile essa gareggia colle più celebri tragedie di quel tempo. Si rappresentò nel 1585 con *sontuosissimo apparato* nel famoso *Teatro Olimpico* di Vicenza opera del prelodato Palladio; la quale per la morte di questo insigne architetto seguita nel 1586 si terminò dallo Scamozzi. La parte di Edipo che si accieca, si sostenne egregiamente dal famoso Luigi Groto detto *il Cieco d' Adria* tale divenuto

otto

otto giorni dopo nato, il quale a quest' oggetto recossi in Vicenza nel carnovale del 1585, e morì poscia in Venezia nella fine dell' anno stesso. Questo maraviglioso ingegno scrisse anch' egli due tragedie, *la Dalida e l' Adriana*; ma esse colle altre di lui produzioni drammatiche non sono le migliori di quel tempo, specialmente per lo stile talvolta troppo ricercato e più proprio di certi anni del seguente secolo che del cinquecento (*a*).

Spe-

(a) Vuolsi ancor quì commendare la diligenza dell' amico Cooper Valker intorno alla *Tragedia Italiana*. Egli osserva sull' *Adriana* del Groto, che porta la data di novembre del 1578, e prende il titolo da una giovane di Adria. L' argomento (aggiugne) ha molta rassomiglianza col dramma del suo compatriotto Shakespeare *Giulietta e Romeo*, e non si allontana dalla novella di Giulietta di Luigi da Porto (di cui parla il Crescimbeni) stampata in Venezia nel 1535. Verisimilmente questa novella sugerì ad Artur Brooke la *Storia Tragica* di *Romeo e Giulietta* del 1562, e questa e l' *Adriana* del Groto produssero la *Giulietta e Romeo* del Shakespeare.

Sperone Speroni degli Alvarotti dottissimo padovano e l'oratore più eloquente della sua età, morto di anni ottantotto nel 1588, compose la *Canace* tragedia pubblicata la prima volta in Venezia nel 1546, che dovea rappresentarsi in Padova l'anno 1542 dagli Accademici infiammati, de' quali era principe, ma ne fu interrotto il disegno per la morte seguita di Angelo Beolco detto il *Ruzzante* che dovea recitarvi. L'autore sostenne per essa una gran contesa con varii letterati; e sebbene egli si fosse gagliardemente difeso, volle riformarla e toglierne fralle altre cose le rime e i versi di cinque sillabe, ed all' ombra da prima introdotta nel prologo sostituire il personaggio di Venere. Vide questo gran letterato che il veleno de' tragici componimenti de' suoi contemporanei consisteva nella noja e languidezza dello stile, e pensò rimediarvi ornando ed infiorando la sua *Canace* con certe studiate espressioni che nuocono alla gravità tragica. E pure queste medesime

ser-

servirono di modello agli autori dell' *Aminta* e del *Pastorfido*, e parvero più convenienti alla tenerezza di quelle celebri pastorali. Ma le forti perturbate passioni della *Canace* esigevano stile più grave, e la favella della natura più che dell'arte manifesta. Questo, e l'introduzione di molti personaggi subalterni dipinti scioperatamente, e non poche scene vuote ed oziose e slogate, ed i racconti di cose che meglio avrebbero animata la favola poste alla vista ed in azione, ed il non essersi l'autore approfittato de' rimorsi che insorger doveano in Canace e Macareo ne' loro mortali pericoli; questi, dico, mi sembrano i veri difetti sostanziali della *Canace*; e pur questi difetti appunto, per quanto mi ricorda, sfuggirono a' censori contemporanei che in essa si perdettero in criticar le rime, i versi corti e cotali altre pedanterie. Ma la dipintura nell'atto V di *Canace* sul letto funesto col bambino allato e col pugnale alla mano dono di Eolo suo padre, e le di lei parole nel-

 l'at-

l'atto di trafiggersi sperando di sopravvivere nella memoria di Macareo, e l'espressioni indirizzate al figliuolino, hanno una verità, un patetico, un interesse sì vivo che penetra ne' cuori e potentemente commuove e perturba.

Giambatista Giraldi Cintio nato in Ferrara nel 1504 e morto nel 1573 trasse da' suoi medesimi *Ecatommiti* più argomenti per la scena tragica, e ci lasciò nove tragedie, *Orbecche Altile*, *Didone*, *Antivalomeni*, *Cleopatra*, *Arenopia*, *Eufimia*, *Selene*, *Epitia*. La prima che scrisse, a quel che egli dice, in meno di due mesi, e che si stima la migliore, si rappresentò alla presenza del duca Ercole II nel 1541 in casa dell'autore, avendone apparecchiata la magnifica scena Girolamo Maria Contugo suo amico, il quale l'avea stimolato a comporla. Si rappresentò ancora alla presenza de' cardinali Ravenna e Salviati. Sembra però che alla prima rappresentazione, e non a questa seconda, si fosse trovato il prelodato Luigi Alamanni, facendo

il

il Giraldi dire alla Tragedia,

I' dico l' Alamanni, che mi vide,
Per mio raro destìno, uscire in
scena.

Sebastiano Clarignano di Montefalco, il quale, dice il Giraldi nella dedicatoria, *si puote sicuramente dire il Roscio e l' Esopo de' nostri tempi*, ne fu uno de' principali attori. Giulio Ponzio Ponzoni vi rappresentò la parte di Oronte, e un certo giovine chiamato Flaminio quella di Orbecche. Dovea questo medesimo Flaminio rappresentare anche nell' *Altile* da recitarsi per ordine del duca nell' aprile del 1543 alla venuta di Paolo III; ma nel giorno destinato alla rappresentazione quest' infelice Flaminio rimase disgraziatamente ucciso. L' *Orbecche* s' impresse in Venezia nel 1543, nel 1551, e poi con tutte le altre nel 1583. Come nella *Sofonisba* la compassione è posta nel suo maggior lume, nell' *Orbecche* si eccita il terrore co' più vivi sanguinosi trasporti della crudeltà. Sulmone re di Persia gareggia colle atrocità degli Atrei, ed *Orbec-*

 che

che che svena il padre, và del pari coll'Elettre matricide. Un matrimonio occulto, contratto da questa sua figliuola con un valoroso avventuriere di oscuri natali, aguzza la spietatezza naturale di Sulmone, il quale sotto la fede avuto in sua balia il genero e i due di lui figliuolini, di propria mano gli trucida e ne presenta indi le mani e le teste alla figliuola, alla cui vista tratta ella da un eccesso di dolore e di disperazione trafigge il padre e se stessa. Ha servito di modello a questa tragedia il *Tieste* di Seneca. Nemesi colle Furie e l' Ombra di Selina madre di Orbecche formano l'atto I, come nel *Tieste* l' Ombra di Tantalo e Megera. L'atto IV nel quale Atreo ammazza i nipoti, e delle loro membra prepara al fratello le vivande scellerate, ha prestato molti colori alla terribile carnificina del IV atto dell' *Orbecche*. Dalla descrizione del bosco secreto nella reggia di Atreo, *Arcana in imo regia recessu patet* etc., è imitata quella del luogo ove segue la strage di Oronte e de' figliuoli.

Gia-

Giace nel fondo di quest' alta torre,
In parte sì solinga e sì risposta
Che non vi giunge mai raggio di sole,
Un luogo destinato a' sacrifici,
Che soglion farsi da' re nostri all' ombre,
A Proserpina irata, al fier Plutone,
Ove non pur la tenebrosa notte,
Ma il più orribile orrore ha la sua sede.

Il Giraldi non pertanto si è guardato dall' affettazione di certi squarci della tragedia latina e da qualche ornamento ridondante. È divisa l' *Orbecche* in atti e scene e scritta in versi sciolti, se non che, come in quella del Trissino, havvi più d' un passo rimato con troppo studiato accordamento: Il Calepio conta quasi tutte le tragedie del Giraldi e specialmente l' *Orbecche*, fralle Italiane che conseguiscono l' ottimo fine della tragedia di purgar con piacevolezza lo sregolamento delle pas-

sioni per mezzo della compassione o del terrore. Ed in fatti a suo tempo si accolse l'*Orbecche* con molto applauso e destò in tutti cotal compassione che niuno degli ascoltatori, potè contenere il pianto. Oggi stimo che farebbe lo stesso effetto in una città colta che ha assaporato il piacer delle lagrime del teatro, purchè se ne troncassero acconciamente alcune ciance della nutrice, l'espressioni di Oronte appassionato nell'atto II che si trattiene per molti versi su i casi del nocchiero, la maggior parte della lunga scena 2 dell'atto III, quando Malecche esorta Sulmone alla pietà, e i lamenti del Coro delle donne dopo che *Orbecche* si è trafitta.

Pietro. Aretino, la cui penna in un tempo non di tenebre ma di luce, si rendette, non so perchè, fin anche a' più gran principi formidabile, uomo, ad onta della sua mercenaria maldicenza, di qualche talento, sì, ma di volgare erudizione, di poca dottrina e di niuno onore, contribuì non poco

alle

alle glorie della tragedia italiana. Pose prima di ogni altro in iscena l'avventura degli Orazii (che nè anche è argomento greco) ed ebbe la sorte di coloro che tentando un mare sconosciuto hanno il vanto di scoprire e vincere senza arricchirsi e trionfare. Scrisse dunque l'*Orazia* che dedicata al pontefice Paolo III sin dall'anno 1546, s'impresse in Venezia pel Giolito nel 1549. La Fama vi fa il prologo diffondendosi nelle lodi del pontefice, de' Farnesi e di altri principi italiani, ed anche di Carlo V; ed è questo forse il primo esempio de' prologhi destinati da poi ad onorare i principi, ed il Calepio osserva a ragione che *Pietro Cornelio s' inganna nel dire che sieno invenzioni del suo secolo*. Un coro di virtù in ciascun atto per tramezzo vi recita alcuni versi. Si espone nell' atto I la pugna stabilita tra gli Orazii e Curiazii per decidere il fato di Alba e di Roma; e Celia Orazia moglie di un Curiazio è oppressa dall' immagine di una pugna che debbe in ogni

 even-

evento riuscire per lei funesta. Nel II Tazio venuto dal campo racconta a Publio Orazio l'esito della pugna, nella quale Roma ha trionfato, ed egli ha perduti due figli; dal qual racconto è abbattuta la misera Orazia per la notizia della morte dello sposo. Arriva nel III un servo che appende al tempio di Minerva le spoglie degli estinti Curiazii. Celia in esse riconosce la veste del marito traforata e sanguinosa, e trasportata dal dolore inveisce contro il fratello uccisore, indi vedendolo venire circondato dal popolo e acclamato, gli si presenta colla chioma scarmigliata e con tutti i segni del più vivo dolore. Orazio indignato la trafigge. Nell' atto IV Tullo destina i Duumviri per giudicare Orazio, i quali lo condannano alla morte, contraddicendo invano il di lui afflitto padre che appella al Popolo. Nel V il Popolo libera il reo dalla pena di morte, ma vuole che soggiaccia all' infamia del giogo. Sdegna il magnanimo di sottoporvisi: Publio prega: il Popolo è inte-

so-

sorabile: si ascolta una voce *in aria* che comanda ad Orazio di ubbidire. La regolarità di questa tragedia è manifesta; gli affetti sono ben maneggiati; i caratteri dipinti con uguaglianza, verità e decenza; il fine tragico di commuovere colla compassione e col timore egregiamente conseguito. Increscerà in essa in primo luogo il titolo di *Orazia* che dimostra esser essa il principal personaggio, e che morendo prima di terminar l' atto III, abbandona ad un altro l' interesse che era tutto per lei. Orazio le succede; e l' interesse in tutta l' azione trovasi diviso tra due personaggi. Non si unirebbe in un solo se il titolo di essa fosse l' *Orazio*? Parranno poi piuttosto foglie che ingombrano che fregi che abbelliscono l' azione alcune cose episodiche sparse quà e là, di che può servire di esempio la dipintura di un cavallo a cui si rassomiglia la gioventù, distesa in dodici versi, che incomincia

La gioventù furor della natura.

Si troverà poi soverchio ardita e vi-

zio-

ziosa qualche espressione, come questa del feciale nell' atto I,

Fattor degli astri larghi e degli avari
Che nell' empiree logge affiggi il trono
Del volubil collegio de' Pianeti;

e quest' altra del II:

Gli abbracciamenti e i baci sono i frutti
Che le viscere, il cor, gli spirti e l' alma
Colgono con le mani affettuose
Negli orti de la lor benivolenza;

e questa del medesimo atto

Orazio vincitor per la mia lingua
Con la bocca del cor ti bacia in fronte,

e quest' altra del V,

e però vuoi
Piuttosto al collo del tuo corpo un laccio,
Che la corda a là gola del tuo nome.

Ma in generale lo stile è puro, sobrio, e più di una fiata grave e vigoroso, e spar-

sparso di utili massime or sulla legislazione or sul governo or sulla religione.
Dice il sacerdote:

Il valore de l' asta e de la spada
E il timore de' riti e de le pene
Non tiene in alto le cittadi magne
Come la riverenza e l' osservanza
De la religione e degl' iddii.

Dice Publio:

Nè cupidigia d' uom, nè ardir di stella
Può ciglio alzar dove pon mente Iddio.

Sorda e cieca è la legge, dicono i Duumviri nell' atto IV; e bene, dice Publio, si ponisca il mio figliuolo,

Se la sorella ha de la vita spenta,

Io stesso, se ciò fosse, il punirei; e i Duumviri ripigliano,

E che ha fatto il furioso dunque?

E Publio,

Estinte quelle lagrime insolenti
Che aveano invidia a la Romana gloria;

risposta sublime in bocca di un padre. Quanto alla passione di Celia da per

tut-

tutto ben colorita presenta spesso espressioni giuste, patetiche e naturali. Perdendosi l' impresa, ella dice, ognuno in Roma altro non perde che la libertà,

Ma io, io, se Roma vince, perdo
Il marito dolcissimo e i cognati.
E vincendo Alba, qual vincer potria,
Oltre il dominio de la libertate,
De i fratelli privata mi rimango.

Soprattutto è da vedersi la di lei dipintura dopo udita la morte dello sposo e alla vista delle spoglie di lui insanguinate, e quando si presenta al fratello perduta, semiviva, la chioma sparsa ed il volto bagnato di lagrime. Un cuore veramente Romano trasparisce in quanto fa e dice Publio, ma quando è in procinto di perdere il valoroso Orazio, l'unico figliuolo che gli rimane, allora mostra tutto il padre, implorando la pietà del Popolo. Lo spirito d' ingenuità e di gratitudine che mosse prima il *Cornelio*, indi il *Linguet* a confessare il debito contratto con *Guillèn*

lèn de Castro pel *Cid*, non avrebbe dovuto stimolarli ugualmente a riconoscere nell' *Orazia* dell' Aretino gli *Orazii* del padre del Teatro Francese, componimento di gran lunga superiore al *Cid*? Non l' avea l' Italiano preceduto di un secolo intero nell' arricchire la scena tragica, e non infelicemente, di sì bell' argomento non mai prima tentato nè dagli antichi nè da' moderni? Vedesi veramente negli *Orazii* più artifizio nella condotta, e più forza e delicatezza e vivacità ne' caratteri e nelle passioni; ma ben si scorge ancora nell' *Orazia* più giudizio nel tener sempre l' occhio allo scopo principale della tragedia di commuovere sino al fine pel timore e per la compassione; e si comprende che se il *Corneille* l' avesse anche in ciò imitato, avrebbe fatto corrispondere agli ultimi atti della sua tragedia che riescono freddi ed inutili, a i primi pieni di calore, d' interesse e di passione (*a*).

Lo-

(a) Vedi ciò che ne dice il conte di Calepio nell' articolo V del capo I.

Lodovico Dolce morto d'anni sessanta in Venezia nel 1568 vi pubblicò più di una volta varie tragedie tratte da' Greci e da' Latini. Nel 1566 se ne fece una edizione che conteneva *Tieste*, *Giocasta*, *Didone*, *Medea*, *Ifigenia*, *Ecuba*. La sua *Marianna* si diede alla luce nel 1565, e fu rappresentata con indicibile applauso in quella città nel palazzo di Sebastiano Erizzo ad uno scelto uditorio di più di trecento gentiluomini; e quando volle ripetersi in Ferrara nel palazzo del duca, tale fu il concorso che non potè recitarsi. Questa frequenza delle rappresentazioni tragiche, questi applausi reiterati, quest' avidità di ascoltarle, indicano per avventura la mancanza di gusto per la tragedia che qualche trascrittor di giornali stranieri volle imputare agl' Italiani? Indicano ancora la languidezza e la noja perpetua a cagione delle greche imitazioni rimproverata ai componimenti tragici del cinquecento? Or chi non ignora la storia teatrale, potrà mai senza infastidirsene

sene leggere gli arzigogoli de' sedicenti filosofi e critici declamatori di oggidì i quali sostengono sempre opinioni singolari mal digerite contraddette dal fatto e dall' evidenza?

Assai di buono troveremmo esaminando la *Progne* di Girolamo Parabosco pubblicata nel 1548, la *Cleopatra*, la *Scilla* e la *Romilda* di Cesare de' Cesari uscite alla luce nel 1550 e 1551, la *Cleopatra* del napoletano Alessandro Spinello stampata in Venezia nel 1550, la *Medea* del Galladei impressa nel 1558, l'*Altea* di Niccolò Carbone comparsa in Napoli nel 1559, la *Fedra* di Francesco Bozza uscita nel 1578 oscurata poscia di gran lunga da quella del secolo segnente del *Racine*, e l' *Atamanta* di Girolamo Zoppio data al pubblico nel 1579 di cui nell' epistola 50 del IV libro fa un bell' elogio il Mureto.

Potrebbe anche pascere alquanto la curiosità de' leggitori la tragedia di Angelo Leonico intitolata il *Soldato* impressa in Venezia per Comin del Trino

no nel 1550 scritta in versi sciolti. L' azione passa tra personaggi particolari; privati ne sono gl' interessi; ed in quel tempo non parvero degni della tragedia reale. In fatti nel parlarne il Crescimbeni nel tomo I, dice di non meritare il nome di tragedia. Ne facciamo noi menzione perchè dee in essa ravvisarsi il primo esempio moderno di una *tragedia cittadina*, che i nostri scrittori nè seguirono nè pregiarono, e che più tardi Inglesi, Francesi e Tedeschi hanno tanto nel secolo XVIII coltivata, e che ha trovato un apologista infervorato nell' esgesuita sig. *Giovanni Andres*. Il Fontanini stimò inedita la tragedia del Leonico, ma ne fu ripreso da Apostolo Zeno. L' istesso Fontanini, e colui che aumentò le Drammaturgia dell' Allacci continuandola sino al 1765, caddero in un altro errore registrando il mentovato componimento il *Soldato* e la *Daria* come due diverse tragedie. Ma il lodato Zeno avverte che la *Daria* è un personaggio principale della tragedia del

Sol-

Questi ch' ebbe di me le prime spoglie,
Or l' ultime ne attende, e già sen gode:
E questi è il mio diletto e la mia vita?
Oggi di estinto re sprezzata figlia
Son rifiutata! O patria, o terra, o cielo,
Rifiutata vivrò? vivrò schernita?
Vivrò con tanto scorno? Ancor indugiò?
Ancor pavento? e che? la morte, o il tardo
Morire? et amo ancor? ancor sospiro?
Lacrimo ancor? non è vergogna il pianto?
Che fan questi sospir? timida mano,
Timidissimo cor che pure agogni?
Mancano l' arme a l' ira, o l' ira a l' alma?
Se vendetta non vuoi, nè vuole amore,

Basta un punto a la morte; or mori, et ama
Morendo.

Alvida dopo ciò parte ſuriosa ed eseguisce il suo pensiero. Io invito l'anime tenere a vedere il quadro di Alvida moribonda e di Torrimondo addolorato. Ecco parte del racconto che se ne fa.

. . . Il re trovolla
Pallida, esangue, onde le disse, Alvida;
Alvida, anima mia, che odo, ahi lasso!
Che veggio? ahi qual pensiero, ahi qual inganno!
Qual dolor, qual furor così ti spinse
A ferir te medesma? oimè, son queste
Piaghe de la tua mano? Allor gravosa
Ella rispose con languida voce.
Dunque viver dovea di altrui che vostra,
E da voi rifiutata? . . .

Tor-

Torrismondo giurando e lagrimando le conferma il cambio fatale, ed ella allora quasi pentita dell' attentato,

Parea d' abbandonar la chiara luce
Nel fior degli anni, e rispondea gemendo:
In quel modo che lece io sarò vostra
Quanto meco durar potrà quest' alma;
E poi vostra morronmi.
Spiacemi sol che il morir mio vi turbi,
E vi apporti cagion d' amara vita.
Egli pur lagrimando a lei soggiunse:
Come fratello omai, non come amante,
Prendo gli ultimi baci; al vostro sposo
Gli altri pregata di serbar vi piaccia,
Che non sarà mortal sì duro colpo.

 Ma

Ma invan sperò, perchè l'estremo spirto
Nè la bocca di lui spirava, e disse:
O mio più che fratello, e più che amato;
Esser questo non può, che morte adombra
Già le mie luci.
Da poi ch' ella fu morta, il re sospeso
Stette per breve spazio muto e mesto
Da la pietate, e da l'orror confuso
Il suo dolor premea nel cor profondo;
Poi disse: Alvida, tu sei morta, io vivo
Senza l'anima? e tacque.

Per non riconoscere il carattere tragico e lo spirito or di Sofocle or di Euripide ne' riferiti tratti naturali, patetici e veri a segno che con ogni picciolo cambiamento si guasterebbero; per non commuoversi nel leggerli (or che

che sarebbe rappresentandosi !) ; per resistere in somma alle potenti perturbazioni che risvegliano, bisogna avere l' anima preoccupata o poco sensibile di *Rapin* e *di la Sante*, o l' ignoranza de' *Carlencas*, o la stupidità de' nostri scioli che affettano nausea per tutto ciò che non è francese o inglese. Io non sono cieco ammiratore di questa buona tragedia di tal modo che non mi avvegga di varie cose che oggidì nuocerebbero alla rappresentazione. Non si vedrebbero, per esempio, volentieri nelle scene odierne i nunzii, le nutrici, l' indovino alla foggia antica. Siamo oramai avvezzi a una maniera di sceneggiare diversa da quella del *Torrismondo*. C' increscerebbe ne' fatti precedenti il bosco e l' altro delle ninfe incantatrici che servono di base al cambio di Rosmonda e di Alvida. Si vorrebbe purgata la favola di qualche scena di poca importanza della nutrice, com' è la seconda dell' atto I; della descrizione troppo lunga e troppo circostanziata della tempesta in

 boc-

bocca dell' angustiato Torrismondo ; delle lungherie della scena terza del medesimo atto di Torrismondo col consigliere, in cui l' autore amplifica, esagera e replica in varii modi e sotto varie forme le stesse cose; del racconto della regina Madre de' piaceri amorosi per indurre la figlia a maritarsi; della minuta numerazione che fa Torrismondo de' giuochi da prepararsi per la venuta di Germondo; di quel cumolo di varii impossibili ammassato dallo stesso Germondo nell' atto III, *Dal freddo carro muover prima vedrem*. Si bramerebbe in oltre che in certi passi lo stile non s' indebolisse. Tali cose veramente nuocer non possono alle bellezze essenziali di questo componimento; perchè presso i veri intelligenti la modificazione delle maniere esteriori ed alquanti nei di poca conseguenza nulla pregiudicano alla sostanza ed al merito intrinseco che vi si scorge; ma vero è però che spogliato di tali frondi spiccherebbe meglio la vaghezza di un frutto raro di un inge-

gegno in ogni incontro sublime (*a*).

Questa tragedia non tardò molto ad essere conosciuta in Francia per la traduzione che ne fece Carlo Vion parigino signor di *Delibrai*, che si stampò in Parigi nel 1626, e si ristampò nel 1640 e nel 1646. Allora i *Cornelii* non aveano ancora lette le commedie spagnuole. È dunque (dicasi un'altra volta con pace del *Linguet*) il *Torrismondo* una delle produzioni italiane che diedero a' Francesi le *prime idee* delle bellezze teatrali.

Un'altra buona tragedia italiana conobbe la Francia prima delle composizioni spagnuole, cioè il *Tancredi* di Fe-

(a) Si vuol riflettere che il Tasso medesimo non era appieno contento della sua tragedia, e vi andava facendo di mano in mano giunte e correzioni, che poi spedì a Bergamo in due fogli a Licino. L'accurato moderno scrittore della di lui vita l'erudito abate Serassi cita in tal proposito una lettera del Tasso a Licino, ed un'altra a Cristofano Tasso, le quali trovansi nel volume IX delle di lui Opere, l'una alla p. 270, l'altra alla 145.

Federico Asinari nobile Astigiano conte di Camerano, nato nel 1527 e morto nel 1576; la quale, come osserva Apostolo Zeno, falsamente dall'editore fu attribuita a Torquato Tasso. Uscì la prima volta in Parigi nel 1587 col titolo di *Gismonda*. Di poi col proprio titolo di *Tancredi* si pubblicò in Bergamo nel 1588, benchè col nome di Ottavio Asinari fratello dell'autore; ma, per quanto afferma il conte Mazzucchelli, gli autori del catalogo de' codici mss della real libreria di Torino ne fanno autore Federico, e così pensò ancora l'erudissimo Apostolo Zeno. Le particolari bellezze di questa tragedia vennero manifestate dal Parisotti in un *Discorso* inserito nel tomo XXV della raccolta degli Opuscoli del Calogerà.

Il Vicentino Giambatista Liviera di anni diciotto ebbe tanto di gusto che potè comprendere la bellezza dell' argomento del *Cresfonte* di Euripide, e ne compose la sua tragedia che col medesimo titolo s'impresse in Padova nel

1588

1588; ma egli lasciò a una penna più felice e più esercitata il pregio di tesserne un' altra con più tragico ed elegante stile.

Bongianni Grattarolo di Salò sul lago di Garda coltivò ancora a que' dì la poesia tragica talvolta con felicità. In età assai giovenile compose in versi sdruccioli l' *Altea* che s' impresse nel 1556, e la *Polissena*, della quale non fa menzione il Fontanini. Scrisse poi l' *Astianatte* in miglior metro stampato in Venezia nel 1589, che nel secolo XVIII s' inserì dal Maffei nel Teatro Italiano... L' autore vi premise un argomento, in cui si distingue il contenuto di ciascun atto. La scena dell' azione dimostra Troja distrutta ed ardente col sepolcro di Ettore intero. Quante particolarità si sono narrate ne' poemi di Omero intorno alle dissensioni degli Dei favorevoli a' Trojani ed a' Greci, ad oracoli, fatalità, predizioni, ad antichi delitti e spergiuri de' principi Trojani, tutto trovasi ammassato nell' atto I fat-

to

to da' Giunone ed Iride, che è insieme prologo e parte dell' azione. Risparmiar tante ciarle sarebbe stato pregio dell' opera. Nel rimanente si va dietro le orme di Seneca nel bellissimo atto III delle *Troadi*, ma col miglioramento che l' azione è una, restringendosi alla sola morte di Astianatte. Molti passi del Latino autore vi si veggono non infelicemente imitati; qualche altro non corrisponde all' energia dell' originale. Allorchè si fa entrare Astianatte nel sepolcro, l' Andromaca del Grattarolo esprime i concetti di Seneca con maggior naturalezza, e forse con robustezza minore. Ma bisogna confessare che nell' atto IV l' Italiano rimane ben al di sotto del Latino. Lascio tre versi d' Andromaca in occasione che il vecchio vuole imbrattare di sangue i cenci di cui si ha da coprire Astianatte:

Fia meglio trarre il sangue dal mio core,
Che sendo il sangue suo conforme al mio,

La

La fraude ne sarà meglio ajutata,

puerilità ed insipidezza priva di verità di gusto e di passione. Ma quello che più importa è che tutta la vaga scena di Seneca vi si vede malconcia. Andromaca nella tragedia latina dissimulando e piangendo con Ulisse dice che il figliuolo è morto. Nell' Italiana Ulisse dice alla prima che cerca Astianatte per menarlo ad esser sacrificato, ed Andromaca atterrita esclama subito,

Oimè! che religion crudele è questa?
Che gran male hai tu detto in poche voci!

e poi

Ah Calcante crudel! forse Calcante
Vi esorta questo, e vi minaccia questo?

Queste sono esclamazioni imprudenti che contro al disegno di Andromaca debbono far conchiudere all' astuto Ulisse che Astianatte è vivo. Per la stessa ragione non doveasi appresso far dire

te che egli si è perduto, e che non si sa dove sia; ma col tragico latino dirsi alla prima che è morto; perchè questa notizia bene accreditata dal dolor materno toglieva ad Ulisse ogni speranza; là dove l'essersi perduto stimola sempre più all'inchiesta. Di più il personaggio ozioso del vecchio colla sua presenza nuoce alla scena; perchè il sagace Itacese non lascerebbe di trarre anche da lui qualche notizia, e nol facendo, manca in certo modo al proprio carattere. Ma dopo queste aggiunzioni svantagiose fattevi dal moderno, la scena risorge, e si rende importante, ripigliando gli antichi colori del materno timore, onde Ulisse prende argomento per la vita di Astianatte.

Passando all'atto V non posso tralasciare di esaltare il giudizio di Torquato per ciò che soggiungo omesso nell'esame del *Torrismondo*. Egli superiore a Seneca, ed anche a più di un moderno, fa raccontare il suicidio di Alvida e Torrismondo a persone che non vi hanno il principale interesse.

E

E come avrebbe la regina di loro madre potuto verisimilmente attendere il fine di una relazione circostanziata, piena come ella trovasi dell'orrore della sua perdita? I personaggi estremamente addolorati o debbonsi tener lontani dal racconto, o fargli operare secondo il proprio dolore; or questa passione non è capace di soffrire un racconto minuto se non dopo i primi impeti, e per così dire nell'intermittenza. Seneca fa raccontar la morte di Polissena ed Astianatte ad Ecuba ed Andromaca; ed il Grattarolo l'ha seguito anche in questo, benchè per altro il suo racconto a più di un riguardo sia pregevole. Anche da Seneca egli ha tratta la magnanimità di Astianatte nell'incontrar la morte, e la dipinge in bei versi, ad eccezione di poche foglie, presentando degnamente lo spettacolo del campo greco e del precipizio del real fanciullo dalla torre.

Meritano di mentovarsi tra que' tragici del secolo di cui parliamo, i quali si astennero dal trascrivere gli argomen-

menti del greco coturno, Francesco Mondella, e Valerio Fuligni di Vicenza. Il Mondella scrisse l' *Issipile* che s'impresse in Verona nel 1582. Il fatto storico di essa seguì nel 1570. Dandolo difendendo Salamina nel regno di Cipro tradito dal bassà Mustafà venne in di lui potere, e fu bruciato vivo dopo di avere assistito all' eccidio de' figliuoli. Il barbaro fa presentare alla vedova le mani tronche del padre e le teste de' figliuoli con una coppa di veleno. Nel voler ella bere Mustafà la trattiene, la fa legare e la manda schiava a Costantinopoli. Il Fuligni dalla medesima invasione di Cipro trasse il suo *Antonio Bragadino* che nel 1585 la pubblicò, dedicandola a Francesco M. II duca di Urbino. Quel valoroso difensore di quell' isola contro l' armata di Selim II fu parimente tradito dall' atroce Mustafà e straziato crudelmente.

Antonio Decio da Orta amico del Tasso compose l' *Acripanda*, il cui argomento nè anche si prese da' Greci. Ussiano re di Egitto uccide Orsilia sua mo-

moglie per isposare Acripanda, e fa esporre il bambino che ne avea avuto. Questo fanciullo è allattato da una lupa, raccolto da un pastore e portato alla corte del re di Arabia, e per varie vicende egli stesso giunge ad impossessarsi di quel regno. L'ombra della madre di lui l'eccita a vendicarla; muove guerra al padre; l'obbliga ad una vergognosa pace, riceve in ostagi i di lui figliuoli avuti da Acripanda; gli fa in pezzi, e sono così portati all'infelice madre.

Appartengono a quest'ultimo periodo del secolo parimente l'*Irene*, l'*Almeone*, l'*Ermete*, e l'*Arianna* del Giusti, l'*Arsinoe* di Niccolò degli Angioli, l'*Elisa* del Closio, l'*Ismenia*, l'*Antigone* e la *Teside* di Gio: Paolo Trapoleni, la *Ghismonda* del Razzi, il *Principe Tigridoro* del Miari, la *Tullia feroce* di Pietro Cresci, ed alcun'altra che si trova mentovata dal Quadrio. In esse vedesi talvolta troppo studio della semplicità greca, talvolta d'imitar Seneca nell'infilzar sentenze

a gui-

a guisa di aforismi, sovente di ornar con fregi proprii della poesia epica e lirica. Non pertanto anche dal solo titolo può rilevarsi non esser tratte da argomenti maneggiati da' tragici greci, e chi le svolgerà vi loderà non poche scène appassionate che tirano l' attenzione. A me non è permesso della lunga via di fermarmi su ciascuna di esse.

Ravviva la storia delle tragedie degli ultimi anni del secolo la *Semiramide* di Muzio Manfredi da Cesena, il quale dal Ghilini si disse Ravennate perchè alcuni della di lui famiglia abitarono anche in Ravenna. Questa tragedia che s' impresse in Bergamo per Comin Ventura in quarto nel 1593 stando il Manfredi in Nansi, a giudizio di Francesco Patrizii può servire di esempio a chi vuole esercitarsi nel genere tragico. Anche il dotto editore del *Teatro Italiano* ne portò vantaggioso giudizio, al quale si sottoscriverà di buon grado chiunque la legga. *Si distingue* (egli dice) *talmente coll' eloquenza, colla franchezza del dire*

e col

e col giro e spezzatura del verso, che quel luogo che tiene l'Epido *per l'orditura*, la Sofonisba *per l'affetto*, e l'Oreste *per la bellezza de' passi, può questa giustamente pretendere per lo stile*. Riconosce parimente il conte di Calepio nel Nino di questa favola un carattere sommamente idoneo al fin della tragedia.

Il soggetto di essa è fondato nella famosa regina degli Assiri Semiramide, la quale, secondo Diodoro e Giustino, trasportata ad amare il figliuolo viene da lui uccisa. Figura il Manfredi ch' ella voglia sposare questo suo figliuolo chiamato Nino, il quale da sette anni si trova occultamente maritato con Dirce e arricchito di due pargoletti chiamati Nino e Semiramide anch' essi. La notizia di questo secreto nodo mette la regina in tal furore, che medita la strage di Dirce e de' figliuoli, e l' eseguisce in un sotterraneo. All' avviso fatale che ne riceve Nino si accoppia lo scoprimento che egli fa di esser Dirce sua sorella. L' orrore e la dispera-

zione lo perturbano a segno che novello Oreste diventa matricida, indi trafigge se stesso nel medesimo luogo ove giacciono immersi nel proprio sangue Dirce e i figliuoli. Alla maniera greca e latina l' ombra di Nino indi quella di Mennone mariti l' un dopo l' altro di Semiramide facendo le prime due scene dell' atto I, preparano al terrore che spazia in seguito per la reggia di Babilonia. Non è un secco e digiuno racconto ma una scena animata e interessante la terza, nella quale questa virile regina narra alla confidente Imetra quanto ha disposto di Nino e di Dirce. Imposi (ella dice) a Simandio che dicesse

A Nino ch' egli omai fosse disposto
A meco unirsi in matrimonio, e ch' oggi
Voglio che insiem celebriam le nozze,
E che a questo non sia risposta o scusa;
A Dirce dissi: al mio ritorno, o figlia,

Fa

Far ch' io ti trovi tutta lieta e culta,
Ch' oggi sposa sarai di tal marito,
Che a me grado ne avrai che tel destino.

Prevede Imetra le vicine funeste conseguenze del di lei empio disegno, ed a costo di qualunque rischio proprio tenta distoglierla dal proposto con una eloquenza vera e robusta nè aliena dal di lei stato, la quale fa ammirare l' arte del poeta senza che egli si discopra. Fralle altre cose cerca in tal guisa muoverla per l' ambizione e per la gloria:

Ma tu, Semiramis, che in tutto il mondo
Di gloria avanzi ogni famoso eroe. . . . . .
Tu che figlia di dea ti chiami e sei
E dea sembri negli atti e nel sembiante,
Se la tua gloria gira al par del Sole

A che cerchi oscurarla? a che defraudi
La fama? a che le tronchi i più bei vanni?
Qual Dio, qual legge è che consenta al figlio
Farsi consorte de la madre, e nasca
Di lor chi sia fratello e figlio al padre,
Ed a la madre sia nipote e figlio?

Tutta traspare la feroce Semiramide nello sdegno che manifesta a tale ardito discorso. Non è ella una timida Fedra che ama insieme e paventa la vergogna di palesar l'amore: è una imperiosa conquistatrice cui tutto par lecito perchè può tutto, bastandole di velar la sfrenatezza con la politica. Avvezza agli eccessi nè più ravvisandone l'orrore, afferma con baldanza che la ragione di stato soltanto la determina a siffatte nozze, e ne palesa i politici impulsi. All' opposizione poi delle leggi risponde:

Quan-

Quanto alle leggi, ogni dì nascon leggi;
Ed io che posso, e mi conviene il farlo,
Una faronne che da ora innanzi
Lecito sia al figliuol sposar la madre.

Invano replica Imetra; la regina non cangia parere, e la spinge a Dirce. Riflette poi che Imetra debba aver qualche secreto nel cuore contro al disegno delle sue nozze e di quello di Dirce, e soggiugne. *Faccia*

La sua fortuna, anzi la lor fortuna
Ch' io non discopra in ciò cosa diversa,
Non pur contraria, al desiderio mio,
Che a Dirce, a lei, a Nino istesso, a quanti
Colpa n' avranno, io mostrerò che importi
Il macchinar contro il voler di donna
Che possa quanto vuol.

Preparata con tal maestria sì pressante angustia alla fortuna di Nino e Dirce, per le nozze detestabili del figlio colla madre, e per quelle di Anaferne con Dirce, riesce nell' atto II al sommo interessante l' abboccamento di Dirce oppressa dal dolore con Nino che cerca consolarla. E ciò avremmo desiderato che Pietro da Calepio avesse allegato per uno degli ottimi esempi delle tragedie italiane, dopo di avere in alcune di esse ripresa la poca *congiunzione* dell' atto II col I, e il vedervisi *li trattati d' una scena non di rado diversissimi da quelli dell' altra* (a). Manfredi ha congiunte mirabilmente le premesse, i mezzi e le conseguenze della sua favola ingegnosa. È notabile nella scena quarta dell' atto II l' orrore che protesta Nino di avere per l' incesto, per cui si mette sempre più in vista il tragico contrasto del carattere di Nino colla passione di Semiramide, e si pre-

(a) *Esame della poesia tragica* cap. I, art. II.

prepara la di lui disperazione per lo scioglimento. Nel medesimo atto si è disposto che Simandio vada francamente a scoprire alla regina l'occulto matrimonio di Nino e Dirce. Semiramide all'intenderlo si accende di una rabbia tremenda, ed in conseguenza nell'atto III minaccia di trarre a Dirce di propria mano il cuore. Simandio, Imetra, il sacerdote Beleso con sobria insieme e maschia eloquenza e con sommo calore parlano in pro degli sposi. Semiramide rimane inflessibile. Al fine Belèso nulla sperando dalle armi della ragione, ricorre a quelle del suo ministero, e la minaccia per parte degli dei, benchè senza perder di vista il rispetto dovuto come vassallo alla sovrana. La regina intanto si è fra se appigliata all'esecrabile partito di quietarlo dissimulando, e mostrandosi commossa dalle sacre sue minacce invia Simandio a Nino, e Imetra a Dirce perchè gliela conduca co' figliuoli, affettando di voler veder tutti, a tutti perdonare, e con festa degna di sì gran

re rinnovare le loro nozze. Ella accredita col sembiante l'inganno, e riscuote applausi e ringraziamenti. Seneca nel *Tieste* e Giraldi nell' *Orbecche* usarono del medesimo colore della dissimulazione; ma secondo me Semiramide comparisce in ciò assai più grande e più tragica di Atreo e Sulmone. Chiude nel più profondo dell' animo l' orrendo disegno; e tutti accoglie con somma tranquillità ed allegrezza. Ma nell' equivoche espressioni che adopra, fa trasparire da lontano la perversità dell' intento. In fatti questa Medea dell' Assiria avuta appena Dirce e i nipoti in sua balia con ispietatezza inaudita gli trucida. Atirzia ch' è stata presente alla strage atterrita disciolta in lagrime viene nell' atto IV a narrarla. Il racconto fatto con veri e vivaci colori è degno del pennello di Euripide, e forse di Dante e di Omero, sì terribili ed evidenti sono le immagini degli uccisi, e sì compassionevole la situazione di Dirce. Assiste veramente a questo racconto l' infelice Nino, ma coll' in-

terromperlo tratto tratto ne aumenta il patetico. Udito in fine l' ammazzamento di Dirce Nino freme, non respira che vendetta, minaccia la madre, invano volendo Simandio e Beleso farlo accorto della scelleraggine che medita. Egli va pur risoluto. Ma nell' atto V torna fuori senza avere nulla eseguito nel vuoto de i due atti. Il suo furore ha una specie di riposo. Or che ha egli fatto frattanto? Ha forse combattuto trall' orrore della vendetta e l' enormità dell' offesa? Un motto almeno di ciò avrei voluto ne' di lui discorsi della prima scena, nella quale torna ad accendersi di furore e ad accingersi alla vendetta. Imetra nella seconda scena narra a Nino come Anaferne si è sommerso nell' Eufrate, e la regina ha manifestato che Dirce era sua figlia. Ella ha sperato che tolta Dirce di mezzo altro ostacolo rimaner non dovesse da vincere in Nino che quello del peccato; ma saprà Nino (ella dice per bocca d' Imetra) ch' egli

Set-

Sette anni è stato nell' error ch' ei chiama
Peccato incestuoso: era mia figlia
Dirce e sorella sua.

Quale orrore non cagiona sì tremenda notizia a Nino che ha sempre mostrato spavento particolare per l' incesto! Egli in prima va ripetendo le ragioni che accreditano la verità di tal notizia. A che (dic' egli) avrebbe ella

Chiamata Dirce da sua madre? e come
Promessa sì l' avria liberamente
Ad Anaferne, non l' essendo figlia?
Ma quel che importa più, l' Armenia in dote?
Non si dan regni alle altrui figlie in dote.
Oltre di ciò facea ridendo un atto (a)

Che

(a) Questa natural somiglianza sì a proposito rilevata, non è fuggita al marchese Scipione Maffei, ed ha nella *Merope* imitato questo passo:

Q

Che la regina il fa sempre che ride.
Nè il vidi mai che non scemasse molto
Il piacer ch' io prendea d' esser con lei
Rimembrando mia madre.

Certo Nino della disgrazia da lui maggiormente temuta diviene un Oreste agitato da trasporti furiosi. Cerca la regina di Assiria, non chiamandola madre, corre a lei, l' affronta, la trafigge, la mira, e piange; indi s' invia al luogo della strage della sposa e de' figliuoli, e s' uccide. Nel racconto della morte di Nino il poeta imitando in parte l' attitudine di Tancredi al sepolcro di Clorinda principia colla pittura più espressiva del di lui dolore alla vista de' figli e di Dirce:

Giunto al fiero spettacolo si stette
Pal-

O Ismene, nell' aprir la bocca ai detti,
Fece costui col labro un cotal atto,
Che il mio consorte ritornommi in mente.

Pallido, freddo, muto, e privo quasi
Di movimento; e poco poi dagli occhi
Li cadde un fiume lagrimoso, e insieme
Un oimè languidissimo dal petto
Fuori mandò, così dicendo . . .

Torquato Tasso nella *Gerusalemme* canto II, stanza 96 avea detto:

Pallido, freddo, muto, e quasi privo
Di movimento al marmo gli occhi affisse.
Alfin sgorgando un lagrimoso rivo
In un languido oimè proruppe, e disse.

Manfredi lo seguì; ma poi la stessa guida illustre lo sedusse; ed in vece di cercare nella natura, e nelle circostanze di Nino il linguaggio di un dolor disperato, seguendo Torquato anche in ciò che in esso si riprende, fa rivolger Nino a parlare al luogo, benchè poi la natura lo riconduce in istra-

strada, e gli sugerisce molti concetti naturali e patetici. Un' immagine anche bene espressa è la seguente:

Parve di morte empirsi, e restò chiusa
Sua vita io non so dove, e fu simile
Nel viso ai morti, e per buon spazio tacque

Feritosi al fine Simandio gli toglie dal petto il pugnale,

Dicendo, ah Nino! É questa la virtude
Onde sì risplendevi? A questo modo
Si governano i regni?

Ed egli:

Non mancherà chi darà vita al regno . . .
Io troppo vissi, ahi lasso!
Regnino i cari al ciel, vivano i cari
A la fortuna: lascia pur ch' io mora . . . .
Sai ch' anzi eleggeva
Il parricidio che l' incesto, e vuoi

Ch'

Ch' or viva incestuoso e parricida?
Tu non m' ami, se il vuoi: che se per questo
Morta è mia madre, i miei figliuoli e Dirce,
Come viver poss' io cagion del tutto?
Disse e nel volto diventò di neve,
E volendo seguir, di voce in voce
Singhiozzò, chiuse i lumi, e spirò l' alma.

Bisogna confessare che questa *Semiramide* per uguaglianza, nobiltà e grandezza di stile, e per versificazione vince quasi tutte le tragedie del cinquecento. Il Manfredi è stato il meno avido di sollevarsi a forza di ornamenti stranieri alla drammatica, cioè a dire epici e lirici. Si lascia vedere di quando in quando qualche superfluità ed affettazione; ma per quel tempo, in cui tutti correvano in traccia di mostrarsi poeti quando meno abbisognava, può dirsi che Muzio ne sia stato esente. Invano la censurò il suo contemporaneo Angelo Ingegnieri. La *Semiramide* trionfò dell'

dell' invidia e della pedanteria; e se invece di criticarla i pedanti, che sono alle lettere quel che è la rugine al ferro, si fossero dedicati a rilevarne ciò che avea di migliore per additarlo alla gioventù, forse avrebbero impedita nel seguente secolo l' escursione e i progressi del mal gusto. Quasi a giorni nostri il celebre marchese Maffei vi fece alcuni troncamenti del meno importante, e la fe rappresentare in Verona, e *piacque sommamente*. E quando essa non piacerà dove si ami la poesia tragica? E chi potrà dubitarne? Certo niuno che l' abbia letto, che comprenda in che sia posto il vero merito di un componimento tragico, e che non serbi in seno un interesse contrario alla verità. E che mai (mi si permetta il dirlo) che mai spinse il signor *Giovanni Andres* ad affermare con mirabile franchezza de' drammi Italiani del cinquecento, che *la freddezza e la lentezza dell' azione or ne rendono stucchevole la lettura, e che affatto intollerabile ne renderebbero la rappresen-*

sentazione? Nè l'una nè l'altra cosa è vera. Ed in prima guai di chi trovasse *stucchevole la lettura* di componimenti scritti in aureo stile, cui mancando ogni altro pregio rende accetti e dilettevoli a chi ha sapore di lingua e di eloquenza italiana, la proprietà, la coltura, la purgatezza e l'eleganza. Per l'altra parte ha per avventura oggi il gesuita *Andres* fatta di alcuni di essi qualche esperienza, onde senza taccia di leggerezza potesse affermare che ne sarebbe *intollerabile la rappresentazione?* Vide l'Italia tutta in quel secolo di luce quasi tutti que' componimenti con diletto e plauso indicibile impressi e rappresentati; e la fama e la riuscita ne fe molti imprimere e *rappresentare* e *piacere* in Francia ancora; e questa è storia. Nel nostro secolo non solo non è stata *intollerabile* la rappresentazione dell'*Edipo* in Verona e in Venezia, e della *Semiramide* in Verona, e dell'*Aminta* e del *Pastor fido* in Napoli ed altrove, e di molte e molte commedie di quel tempo,

con

con leggieri cambiamenti in più di un luogo; ma *piacquero sommamente*; e questa è storia ancora. Non seppe questi fatti il signor *Andres*, ovvero (che sarebbe peggio) gli volle dissimulare? Sarebbe a desiderare che la bell' opera di questo erudito gesuita Spagnuolo *sopra ogni letteratura*, al pregio di essere ottimamente scritta congiungesse sempre l' altro indispensabile della veracità e sicurezza ne' fatti e della solidità ed imparzialità ne' giudizii. Ma il campo era troppo vasto, e lo spirito di apologia volle averci la sua parte. Tornando anche un momento su qualche particolarità istorica della *Semiramide* notisi ancora che il Manfredi è stato il primo in Europa a recare sulle scene questa regina famosa degli Assiri, e senza averne trovato modello veruno fra gli antichi ne ha inventata e disposta con tanta regolarità ed artificio la favola e con tale eccellenza, vigore ed eloquenza scolpiti i caratteri e animate le passioni, che ha invitati i posteri a contar la Semiramide tra gli argomenti tea-

trali. Quindi è che il Capitano *Virues* e don *Pedro Calderòn de la Barca* si avvisarono di maneggiarlo in Ispagna nel secolo seguente, e nel nostro vi si sono appigliati il *Crebillon* ed il *Voltaire*, su i quali potrebbe osservare l'avvocato *Linguet*, se vi sieno stati piuttosto determinati dalla tragedia del Manfredi abbigliata alla greca, che da' gotici drammi del *Virues* e del *Calderòn*.

Al Manfredi dobbiamo parimente un volumetto di *Lettere* famigliari da lui scritte nel 1591 dimorando in Nansì, nelle quali trovasi conservata la memoria di varii componimenti specialmente tragici rimasti per la maggior parte inediti. Nella 18.ª egli anima Eugenio Visdomini parmigiano a stampare due sue tragedie l'*Amata* e l'*Edipo*. Era colui suo compare; e forse questo titolo gliele fe parere degne di uscire alla luce dopo la *Merope* del conte Torelli. Nella lettera 19ª indirizzata a Gabriello Bambasi altro parmigiano accademico *Innominato* dice che pubblichi le sue tragedie la *Lucre-*

cre-

crezia e l' *Alidoro*. Stimola nella 20ª il signor Antonio Scutellari a produrre la tragedia di Giacomo suo fratello intitolata l' *Atamante*, la quale, ei dice, è nobilissima e perfetta. Dell' *Alessio* tragedia di Vincenzo Giusti, censurata parimente dall' Ingegneri, parlasi nella lettera 31 scritta a Udine ad Erasmo Valvasone; e nella 161 scritta all' istesso Giusti, e se ne favella ancora insieme coll' *Eraclea* tragedia di Livio Pagello pur criticata dall' Ingegneri. Nella 181 indirizzata ad Orazio Ariosto a Ferrara si rammemorano alcuni suoi componimenti non impressi, un poema epico, una tragedia e una commedia. In fine nella 346 scritta al signor Muzio Sforza a Venezia desidera che gli si mandi un esemplare della traduzione di Girolamo Moncelli del *Cristo*, avendo saputo di essersi stampata. Debbo a queste notizie aggiugnere che a quel tempo vi furono altre due tragedie di penne non volgari rimaste inedite, l' *Edipo principe* traduzione di quello di Sofo-

cle di Bernardo Segni, e le *Fenicie* di Euripide tradotta in latino da Pietro Vettori, che con altre di lui produzioni pur manoscritte si trovava in Roma nel 1756 in potere del commendatore Vettori parente di Pietro (a).

Rimettiamo i leggitori alla Drammaturgia, all' opera del Quadrio, ed a qualche altro che si ha presa la cura di spolverarli nelle biblioteche, ove si tarlano, molti drammi sacri parte impressi e parte inediti del medesimo periodo. Tra essi possono togliersi dalla folla i due che soggiungo, perchè ridotti alle leggi della vera tragedia, cioè *Jefte* di Girolamo Giustiniano genovese impresso nel 1583, e l' altro *Jefte* di Scipione Bargagli pubblicato in Venezia nel 1600. Il nome di Giammaria Cecchi fa che rammentiamo ancora l' *Esaltazione della Croce* di lui ope-

(a) Vedi le *Memorie per servire alla vita del Senatore Pietro Vettori* pubblicate da Angelo Maria Bandini in Livorno nel 1756.

opera rappresentativa recitata nelle nozze de' Gran Duchi di Toscana, e stampata presso il Martelli nel 1592. Alcune tragedie Cristiane perdute si vuole che scrivesse ancora il benedettino mantovano Teofilo Folengo morto nel 1544., bizzarro ed ingegnoso autore delle *Poesie maccaroniche* sotto il nome di *Merlin Cocajo*, e del raro poema romanzesco l' *Orlandino* pubblicato col nome di *Limerco Pitocco*, del quale nel 1773 fece in Parigi una elegante edizione, pochi giorni prima di partirne, l' erudito nostro amico Carlo Vespasiano sotto il nome Arcadico di *Clariso Melisseo*, corredandolo di curiose erudite note. Lo stesso Folengo, ad istanza del vicerè di Sicilia don Ferrante Gonzaga, compose in Palermo, ove erasi rifugiato, un' azione drammatica intitolata la *Pinta* o la *Palermita*, intorno alla creazione del mondo e alla caduta di Adamo*.

Col bellissimo soggetto del greco *Cresfonte* maneggiato dal conte Pomponio Torelli col titolo di *Merope*, possia-

siamo chiudere la storia delle tragedie italiane del Cinquecento. Fioriva in Parma verso la fine del secolo l'Accademia degl' Innominati, di cui era il Torelli uno de' principali ornamenti. Egli vi recitò cinque sue tragedie, la *Merope*, la *Vittoria*, il *Polidoro*, spiegandone eziandio l' artificio in due grossi volumi di Lezioni sulla *Poetica* di Aristotile, che trovansi manoscritti nella ducal Biblioteca di Parma. Cita monsignor Giusto Fontanini nell' *Eloquenza Italiana* l' edizione della *Merope* e del *Tancredi* fatta in Parma nel 1597, e poi quella di tutte le cinque tragedie del 1605, cioè tre anni prima della morte dell' autore. Ma la *Merope* s' impresse prima del 1591, per quel che ne scrisse il prelodato Muzio Manfredi a' 18 di gennajo di quell' anno. *Ora* (egli dice) *che il signor conte Pomponio Torelli vi ha fatta la strada collo stampare la* Merope; la qual cosa confermò nelle lettere seguenti 19. e 20.

Noto n' è l' argomento e i punti inte-

teressanti dell'azione dovuti al greco inventore; ma la regolarità, l'economia, la gravità nelle sentenze, l'eleganza dello stile e la vivace dipintura de' caratteri e delle passioni, debbonsi prima di ogni altro al Torelli, onde merita la sua *Merope* di collocarsi fralle buone italiane. Può singolarmente notarsi sin dalla prima scena assai bene espresso il carattere di Merope agitata ed oppressa dal pensiero di esser pur giunto il tempo prefisso alle sue nozze dal tiranno; e nell' atto II lo stato del tiranno tormentato anche in pace da mille moleste cure. Egregiamente vi si disviluppa il di lui tirannico sistema e la ragion della forza che giustifica le scelleraggini. Ecco in qual guisa argomenta contro del Capitano della sua guardia:

Le leggi e 'l giusto, di che tanto parli,
E per parlarne assai poco ne intendi,
Non hanno sovra i principi potere,

 Che

Che mal si converria, s' essi le fanno,
Ch' essi all' opera lor fosser soggetti.
Ma quella legge che in diamante saldo
Scrisse di propria man l' alma natura,
Sola può dare e variar gl' imperi.
Per questa sola tremano i potenti,
A questa sola ogni gran re s' inchina.
Ella comanda che colui prevaglia,
Che di genti, di forza, e di consiglio,
Di stato e di ricchezze gli altri avanzi.
Che mal si converria che un uom sì degno
Obedisse a chi men di lui potesse.

Di maniera che l' ingiustizia mai non trascura di prevalersi a suo pro della massima di Achille, il quale

Ju-

Jura negat sibi nata, nihil non arrogat armis.

Notabile sembrami parimente nell' atto V l' artificio del poeta nel rendere verisimile l' ardito colpo di Telefonte. Per ordine del Tiranno i satelliti rimangonsi all' entrata del tempio, e Gabria, nel darne, e nel farne eseguire il comando, va esortando i fedeli amici di Merope mostrando loro Telefonte, istigando gli audaci, ispirando in tutti ardire. Preparato in tal guisa il colpo lo fa scoppiare.

Già morte eran le vittime, e le fibbre
Erano apparse liete alla regina.
Fa condur Polifonte un bianco toro
Con le corna dorate: a Telefonte
Che si appresenti accenna: ei la bipenne
Alzando, disse: o sommo Giove, prendi
Questo che per mio scampo t' offerisco.
Ciò detto a Polifonte che rivolto

Mi-

Mirava fisso la regina nostra,
Con improvviso colpo il capo fiede.
Senza difesa far, senza parola
Traboccò nel suo sangue singhiozzando.

Non ho addotti gli squarci delle situazioni somministrate dall' antico argomento, bastando l' animare la gioventù ad osservarle colla sicurezza di trovarle egregiamente rappresentate. In somma se un movimento più vivace rendesse l' azione di questa tragedia meno riposata e più teatrale: se le robuste sentenze non fossero talvolta quasi ravviluppate in una soverchia verbosità: se Merope tèntasse di uccidere il figlio, tale non credendolo, con una situazione più verisimile e più vigorosa: se Polifonte col mostrarsi un innamorato sì fido e costante, a segno di attendere dieci anni la conchiusione delle nozze, non venisse a combattere colla propria ambizione, affetto in lui dominante, e a debilitare il suo carattere essenziale di usurpatore avido di san-

sangue: finalmente se Merope dopo l' odio sommo mostrato contro Polifonte in tutta la tragedia non iscendesse sino a piangerlo nella di lui morte e a dirgli,

Fosti leal, fosti fedele amante:

se tutto ciò, dico, non contrastasse con tanti pregi che vi si osservano, potrebbe questo componimento contarsi tra gli eccellenti. Ma quanto al metodo greco che vi si tiene, ed al coro continuo che spesso nuoce a' secreti importanti della favola, è un difetto comune alla maggior parte delle tragedie di quel tempo. Non ne vanno esenti le altre tragedie del Torelli, e nè anche la *Vittoria* ed il *Tancredi*, le quali per altro debbono esserci care essendo del numero di quelle che si allontanano dagli argomenti greci, e dipingono, siccome insinuava il gran Torquato (*a*), costumi non troppo da noi lontani; e l'ultima singolarmente si ren-

(a) Ne' *Discorsi Poetici*.

rende pregevole per l'attività di purgare le passioni, per la qual cosa il conte di Calepio stimava doversi preferire alla stessa *Merope*.

Da questa ragionata narrazione, e non da arbitrarie decisioni, può ricavarsi l'indole della tragedia Italiana del XVI secolo. Essa fu un nobile ritratto della Greca, da cui riportò qualche neo ed una dose di lentezza, volendola troppo imitare. Non si arrestò però ai soli argomenti greci, come talvolta trascorsero ad asserire i critici moderni poco diligenti osservatori. Per mezzo della nostra nazione nel Cinquecento divenne più ricco il teatro con gli argomenti, che i Greci e i Latini non ebbero, della Sofonisba, del Torrismondo, della Semiramide, del Tancredi, della Tullia, dell' Orazia, ed i posteri l'ebbero dagl' Italiani. Ma quando anche queste nuove favole non si dovessero all' Italia, non basterebbe ad eternarla l' aver fatto risorgere in tante guise il Teatro Greco? Per questi meriti non ebbe ragione il chiaris-

si-

simo Saverio Bettinelli di asserire che allora surse e giunse *al colmo* la tragica letteratura, *imitata poi da' Francesi e da Spagnuoli, con molto maggior minutezza e povertà che non aveano i nostri mostrata nell' imitazione de' Greci?* S' ingannò dunque, dirò un' altra volta l' abate *Andres*, allorchè con troppa precipitazione ed arditezza sentenziò così: *La parte drammatica* (degl' Italiani) *cede senza contrasto al greco teatro*; e benchè gl' Italiani siano stati *i primi a coltivare con arte e con vero studio la poesia teatrale, non hanno però prodotto, prima di questo secolo, tolte le pastorali del Tasso e del Guarino, un poema drammatico che meritasse lo studio delle altre nazioni.* Quanto è difficile entrare a sentenziare di cose che non sono della competenza di chi si arroga l' autorità di giudice! Non hanno meritato lo studio delle altre nazioni i tanti argomenti nuovi degl' Italiani, da' quali gli Oltramontani hanno così spesso

tra-

trasportato con poca alterazione non pure il piano, l' intreccio, la condotta, le situazioni, lo scioglimento, ma i costumi, i caratteri, i pensieri e gli affetti degl' interlocutori? Non meritano lo studio delle altre nazioni i drammatici Italiani del XVI secolo, se non per altro, per la cultura, proprietà, purgatezza della loro lingua che a que' tempi rifioriva? E pure il signor *Andres* stesso non fu astretto dalla forza della verità a contradirsi: *Si distingue l' Italia sopra le altre nazioni per la superiorità di parlare con tanta coltura la propria lingua, come se di questa facesse tutto lo studio. Al principio del secolo XVI le lingue nazionali giacevano tutte neglette e solo l' Italia poteva vantare ne' suoi volgari scrittori esemplari da paragonare in qualche modo agli antichi, e da proporre all' imitazione de' moderni. La Spagna fu la prima nazione che abbracciasse l' esempio dell' Italia.*

Imitar dunque, emulare con aurea ele-

eleganza e purità di stile i tragici antichi, inventare a loro norma favole eccellenti, farne risonare le scene per tante città, quando il rimanente dell' Europa altro quasi non avea che farse mostruose in lingue tuttavia rozze e barbare, era l'unico opportuno espediente per diffondere il vero gusto della tragedia; e il fecero gl' Italiani, con tuttochè non avessero, come indi non ebbero mai, teatro tragico fisso e permanente, nè speranza di lucro e di premio, e da qual altra cosa doveano essi incominciare, se non dallo studiare e ritrarre talora con più recenti colori le bellezze de' greci esemplari? E che pedanteria ed affettazione transalpina è quella di tacciare senza riserba di pedanteria e di greca affettazione i tragici Italiani del Cinquecento? E senza prima osservare le vestigia de' migliori, quando mai i moderni si sarebbero innoltrati sino all' odierna delicatezza di gusto che rende ingiusti ed altieri ancor certuni che non saprebbero schiccherare una sola meschina

sce-

scena e che pur sono i più baldanzosi a render giustizia e a dettar leggi teatrali? Ed a chi se non all' Italia si debbe l' aver fatte risorgere le sagge regole del teatro? Or non sognava *Voltaire* allorchè scrisse: *Les Français sont les premiers d' entre les nations modernes qui ont fait rèviore les sages regles du thèàtre; les autres peuples ont ètè long temps sans voulaïr recevoir un joug qui paraissait si sèvère?* Non doveva sovvenirsi di ciò che fecero gl' Italiani un secolo e mezzo prima di *Cornelio* introduttor delle regole tra' Francesi? Non pensò, ciò scrivendo, a quello che erano nel XVI secolo nella drammatica i suoi nazionali? Non fu egli stesso che disse. *Pour les Français* (nel XVI secolo) *quels ètaient leurs livres et leurs spectacles favoris? Les Chapitres de torcheculs de Gargantua, l' Oracle da la dive Bouteille, les pièces de Chrètien et de Hardis.*

Conviene intanto osservare che i sopralodati ingegni Italiani, benchè per

far

far risorgere le orme de' Greci, pure la spogliarono quasi totalmente di quella musica, qualunque essa siesi stata, che in Grecia l' accompagnò costantemente. Si contentarono i nostri di farne cantare i soli cori, come si fece in Vicenza, in Roma, in Ferrara, nel rappresentarsi *Sofonisba*, *Orbecche* ec. Altro essi allora non si prefissero se non di richiamare sulle moderne scene la forma del dramma de' Greci, e non già l' intero spettacolo di quella nazione con tutte le circostanze locali, che a' nostri parvero troppo aliene da' tempi e da' popoli, al cui piacere consacravano le loro penne.

Ma per essere stata spogliata della musica dovea dirsi che la tragedia moderna non sia tale? E pure anche questo volle avanzare nel secolo XVIII l' avvocato Mattei ornamento del paese ammaestrato da Pitagora. *Questa* (dice (*a*)) *che noi chiamiamo tragedia,*

(a) *Nuovo sistema d' interpretare i Tragici Greci* pag. 194.

dia, *è una invenzione de' moderni ignota del tutto agli antichi*. Crede egli dunque che il *canto* esclusivamente la costituisca tragedia? Con sua buona pace egli s'inganna. Dessa è tale per l'*azione grande* che chiama l'attenzione delle intere nazioni, e non già di pochi privati, *per le vicende della fortuna eroica* (secondo la giudiziosa diffinizione di Teofrasto), per le *passioni fortissime* che cagionano disastri e pericoli grandi, e pe' *caratteri* elevati al di sopra della vita comune. Per tali cose *essenziali* le greche tragedie che noi leggiamo, si chiamano così, e non già perchè si *cantarono* in Atene, come immaginò il Mattei. Euripide e Sofocle ed Eschilo non sono meno tragici nella lettura e nella nuda recita che in una rappresentazione cantata. Ora i nostri imitarono la tragedia greca appunto in quello che ne costituisce l'essenza; mostrando con ciò quella saviezza che loro non supponeva il Mattei; il quale osò ancora oltraggiare que' valentuomini con parole poco urbane per

non

non dirle temerarie. *Essi vollero* (dice degl' Italiani il calabrese nuovo interprete de' Greci Tragici) *lavorare le loro tragedie all' uso de' Greci, senza sapere che fossero le greche tragedie.* Un Torquato Tasso! un Giovanni Giorgio Trissino! Uno Sperone Speroni! *E sa* il signor avvocato Mattei *quello che dice* egli stesso? E come non seppero essi che cosa fossero le tragedie greche? Non furono i primi nostri scrittori, specialmente nel Cinquecento, quelli che mostrarono all' Europa l' erudizione del greco teatro? Non insegnarono essi tutto ciò che poi si è ripetuto in altre o simili guise al di là da' monti? E che si è scoperto di più a' giorni nostri? Qual riposto arcano ci ha rilevato la singolare erudizione di Saverio Mattei? Forse che la tragedia e la commedia greca si cantava? Ma quante e quante fiate si è ciò ripetuto a sazietà intorno a tre o quattro secoli prima che nascesse don Saverio!

CAP. [illegible]

Teatri materiali

Conobbero così bene e fondatamente per tutte le sue parti gl' Italiani la greca erudizione, che seppero allora mettere alla vista fin anche nel teatro materiale l'antico magistero.

Qual vanto per una privata benchè nobile accademia, e per la città di Vicenza, che non è delle maggiori d' Italia, il possedere un teatro come l'Olimpico sin dal 1583 costruito alla foggia degli antichi? Ma essa ebbe la ventura di aver veduto dentro il recinto delle sue muraglie nascere un Trissino, che mostrò all' Europa il sentiero della vera tragedia regolare, e insegnò l' architettura all' incomparabile Andrea Palladio. La figura di questo teatro non è un semicircolo, ma una semiellissi: ha una scalinata di quattordici scaglioni di legno senza precinzioni, senza adi-

aditi, senza vomitorii: su di essa posa una loggia di colonne Corintie con una balaustrata ornata di statue: la scena è di pietra a tre ordini, e mostra nel prospetto tre uscite e due laterali. Sussiste ancora a' nostri dì questo teatro ben conservato per diletto de' viaggiatori, e per gloria de' Vicentini.

Non è così ben tenuto il teatrino di Sabbionetta che pur sussiste; ma è parimente di forma antica e bellamente architettato dal rinomato Scamozzi, il quale avea terminato il teatro Olimpico sul disegno del Palladio. Fu eretto questo teatro dall'istesso Vespasiano Gonzaga duca di Traetto, che fe fabbricare Sabbionetta, uomo dottissimo e fautore de' letterati, nato nel Regno di Napoli in Fondi l'anno 1531 e morto nel 1591.

Vide ancora la famosa città di Venezia eretti nel medesimo secolo teatri semicircolari ideati su gli antichi modelli, e costruiti da più chiari ingegneri, il Sansovino ed il Palladio, i quali perchè furono formati di legno già più

non esistono. Essi servirono per le compagnie de' *Sempiterni*, degli *Accesi* e della *Calza*. In questo ultimo si rappresentò l'*Antigono* tragedia di M. Conte di Monte Vicentino, stampata nella stessa città nel 1565; ed in esso si dipinsero dodici gran quadri del celebre pittore di quel secolo Federico Zuccaro (*a*).

In Andria si costruì ancora un teatro nel 1579; ed il famoso cieco Luigi Groto che colà sortì i natali, compose per tal teatro una delle sue commedie intitolata l' *Emilia*.

Essendo così grande il numero di drammatici componimenti rappresentati in tante città Italiane, vi si videro alle occorrenze eretti moltissimi teatri. Le accademie degl' *Infocati*, degl' *Immobili* e de' *Sorgenti* in Firenze, e quella de' *Rozzi* e degl' *Intronati* in Sie-

(a) Di ciò vedasi il Temanza nella *Vita del Palladio* presso il cavaliere Girolamo Tiraboschi.

Siena, ebbero i loro teatri. Nella corte di Ferrara, dove fin dal secolo precedente fiorirono gli spettacoli scenici, il duca Alfonso da Este fece innalzare un teatro stabile secondo il disegno che ne diede l'immortale Ludovico Ariosto. Ma di questi ultimi teatri non sapremmo dire in quali parti avessero seguiti gli antichi, ed in quali altre se ne fossero allontanati.

CAP. IV

Progressi della poesia comica nel medesimo secolo XVI quando fiorirono gli scrittori producendo le Commedie dette Erudite.

All'edizione delle sue tragedie premise il chiarissimo abate Saverio Bettinelli un *Discorso intorno al Teatro Italiano*, dal quale traggonsi moltissime osservazioni importanti. Vi si dice però che la *prima epoca gloriosa della poesia regolare drammatica* è

 al

al 1520, che secondo me dee risalire qualche altro lustro. Il lodato autore ha la mira alla *Sofonisba* del Trissino, alla *Rosmunda* dell' Rucellai, e ad alcune commedie dell' Ariosto, a quelle del Macchiavelli, alla *Calandra* del Bibbiena. Ma queste tragedie e commedie hanno certamente la data più indietro del 1520, e per conseguenza la prima epoca in Italia gloriosa della drammatica vuol collocarsi al principio del secolo. Secondo Lilio Gregorio Giraldi (*a*) intorno a' primi anni del secolo il Trissino avea per le mani la sua tragedia, benchè prima del 1514 non erasi tuttavia recitata. Si rappresentò poi la *Rosmunda* nel 1516 o 1517, secondo il Zeno, e fu la seconda tragedia rappresentata. Nè anche il sign. *di Voltaire* volle negarci questi pochi anni, e confessò che *la ville de Vicence en 1514 fit des depenses immenses pour la reprèsentation de la premiè-*

(a) Nel Dialogo *de Poetis sui temporis*.

mière tragedie qui on eût vue en Europe depuis la decadence de l'Empire. Quanto alle commedie poi dalla narrazione a cui ci accingiamo di quelle dell' Ariosto, del Bibbiena e del Machiavelli, si vedrà che si scrissero assai prima del 1520, cioè intorno al 1498 o poco più; e per conseguenza che l' epoca della poesia regolare drammatica dovrà fissarsi sull' aprir del secolo XVI.

Una felice combinazione per la drammatica trasse i più chiari epici Italiani a coltivarla. Per mezzo degli autori dell' *Italia liberata* e del *Goffredo* fiorì tra noi la buona tragedia; e pel cantore dell' *Orlando furioso* risorse la Commedia Nuova degli antichi. Questo poeta prodigioso nato nel 1474 a corre le prime palme in tutti i generi che maneggiò (che che abbia voluto gratuitamente asserire in iscapito delle di lui satire e commedie l' esgesuita sig. *Andres*), per divertire la corte del duca di Ferrara compose cinque commedie, la *Cassaria*, i *Suppositi*, la

Le-

Lena, il *Negromante* e la *Scolastica*. Alfonso d'Este per farle rappresentare fe costruire un teatro stabile secondo il disegno dell'istesso poeta, il quale parimente ebbe la cura dell'ottima esecuzione ammaestrando alcuni gentiluomini; anzi più di una volta egli vi sostenne ancora la parte del prologo, come ci dice Gabriele suo fratello in quello della *Scolastica*:

Quando apparve in sonnio
Il fratello al fratello in forma e in abito
Che s'era dimostrato sul proscenio
Nostro più volte a recitar principii
E qualche volta a sostenere il carico
Della commedia, e farle serbar l'ordine (a).

Ario-

(a) Il prologo della *Lena* rappresentata in Ferrara al tempo di Leone X, ed anche l'anno dopo del sacco di Roma, si recitò dal principe don Francesco figliuolo del duca.

Ariosto da prima, cioè ne' suoi verdi anni cominciò a scrivere le sue favole in prosa circa il 1498 (a); e così furono scritte i *Suppositi* e la *Cassaria*. Ma inoltrato nell' età le riscrisse in verso, del quale però soltanto si servì nelle altre tre. Scelse lo sdrucciolo, in cui alcuni pretesero raffigurare l' immagine dell' antico giambico: ma solo la grazia dell' elocuzione e la maestria innarrivabile di un Ariosto potè renderlo soffribile e compensarne l' irreparabil caduta e la manifesta monotonia. Non istancherò i leggitori analizzando minutamente queste commedie; ma ne anderò solo notando alcune bellezze per istruzione della gioventù, e per rimproverarle agli ultimi detrattori transalpini, i quali o non sanno, o non vogliono vederle, da se stessi.

I Suppositi. Nell' edizione che se ne fece in Venezia nel 1525 si vede questa favola preceduta da un prologo in

(a) Vedi il Pigna nel libro II de' *Romanzi*.

in prosa, nel quale l' autore confessa di avere in essa seguitato Terenzio nell' *Eunuco* e Plauto ne' *Cattivi* E veramente parte dell' argomento egli trasse da que' comici antichi; mentre l' innamorato Erostrato padrone si fa credere un suo servo chiamato Dulippo, e questi passa per Erostrato, prendendone il nome e la condizione. Ma la modestia dell' autore gli fè dissimulare il merito principale della sua favola, che consiste nell' averla avviluppata e sciolta con mirabile naturalezza senza bisogno di scorta, e renduta notabilmente interessante colla venuta di Filogono padre di Erostrato; di che non fu debitore in verun conto agli antichi. Di fatti la gloria principale dell' Ariosto e di molti altri comici Italiani, de' quali dovrem ragionare, è questa appunto di aver migliorati gli argomenti degli antichi, e di averne poi tratti tanti e tanti altri dalla propria fantasia; la qual cosa gli rende superiori a' Latini per *invenzione*, ed in conseguenza per *vivacità*. E se il nostro dottissimo Gian Vincenzo Gravi-

vina riguardata avesse da questo punto la commedia Italiana del Cinquecento, certamente non avrebbe senza riserba veruna avanzato nella lettera scritta a Scipione Maffei che i nostri Comici son di gran lunga inferiori a' Latini. È vero poi che l'Ariosto si valse di alcuni caratteri antichi, ma seppe adattarli alla propria età e nazione con un colorito fresco ed originale, e moltissimi nuovi ne introdusse, come avvocati, cattedratici, teologi. Per la qual cosa possiamo fare osservare che il gesuita *Rapin* diede al *Moliere* una lode immaginaria, allorchè affermò che fu questo celebre autore comico francese il primo a far ridere con ritratti di nobili, uscendo da servi, parassiti, raggiratori e trasoni. Io trovo che i Cinesi, gl'Indiani, i Greci, i Latini, gl' Italiani, gli Spagnuoli, e i Francesi stessi, prima del *Moliere* dipinsero i nobili ridicoli. Un sogno simile, se ben m' appongo, fece *Castilhon* nelle sue *Considerazioni*, asserendo che *in Ispagna e in Italia i poeti comici*, tol-

toltone il solo Goldoni, non hanno ancor pensato *a dare alle donne caratteri nobili*. Noi che abbiamo studiata un poco più l'Italia e la Spagna, possiamo assicurargli che in tali paesi si sono infinite volte dipinte le donne con caratteri nobili, cioè distinte per grado e per virtù. Se *Castilhon* avesse avuta più pratica della storia letteraria, avrebbe evitato questo ed altri simili propositi, i quali per se stessi leggeri diventano poi spropositi notabili in chi presume filosofare sulle nazioni, perchè da' falsi dati non si deducono se non false conseguenze, le quali non mai daranno risultati veri e principii sicuri. Ciò serva di norma ancora ad altri pretesi filosofi de' tempi nostri disprezzatori dell'erudizione di cui scarseggiano tanto e di cui tanto abbisognano per ragionar diritto.

Lo stile dell' Ariosto poi si presta mirabilmente, alla maniera di Menandro, a tutti gli affetti, ed a tutti i caratteri. Motteggia con grazia senza cadere in buffonerie da piazza; ragiona

ma con naturalezza non conosciuta dalla pedanteria; famigliare e piacevole non lascia di adornarsi di quelle sobrie bellezze poetiche, che a tal genere non isconvengono: satireggia con sale e vivacità senza addentar gl' individui. E a tal proposito si vuol riflettere, che la commedia Italiana di tal tempo non pervenne all' insolenza della Grecia antica, a cagione de' governi delle Italiche contrade assai differenti dall' Ateniese. Ma non fu già timida e circospetta quanto la Latina. Imperocchè i nostri autori comici erano per lo più persone nobili e ragguardevoli nella civile società, o almeno non furono schiavi come la maggior parte de' Latini. Quindi è, che nelle commedie dell' Ariosto, e de' contemporanei si trovano proverbiati coraggiosamente signori, ministri, governadori, giudici, avvocati, frati ecc. Eccone un saggio de' *Suppositi*. Lizio servo nell' atto V attribuisce a coloro che presiedono al governo, gli sconcerti privati. Un Ferrarese discolpa i Rettori:

Che

Che san di questo li Rettori? Credi tu
Che intendano ogni cosa?

E Lizio risponde:

. . . . . Anzi che intendano
Poco e mal volentier credo, e non vogliano
Guardar, se non dove guadagno veggano,
E l' orecchio più aperto aver dovrebbono
Che le taverne gli uscii le domeniche.

E qui si avverta che si parla appunto de' Rettori di Ferrara, dove si rappresentava la commedia in presenza del principe e forse di que' medesimi *Rettori*. Non meno penetrante è il colpo che questo Lizio satirico dà a' giudici, che oggi forse non si permetterebbe sulle scene. Pongonsi in fine con somma grazía e piacevolezza comica alla berlina gli avvocati. Non parlo poi della regolarítà della condotta di questa favola come delle altre, non dell' Ariosto solamente, ma di quanti al-

altri lo seguirono; perchè pregio fu degl' Italiani il non aver cominciato dal comporre favole mostruose, come le Cinesi, le Inglesi e le Spagnuole, ma regolari scrupolosamente contenute ne' limiti prescritti da Aristotile e da Orazio. Dovrei bensì additare l' arte del poeta nella rivoluzione apportata all' azione dalle notizie rilevate opportunamente, e l' interesse che va graduatamente crescendo col disordine che mena allo scioglimento; ma tali cose meglio si sentono nella lettura continuata che nel racconto.

La *Cassaria*. Benchè in questa favola ricca di sali, di grazie e di passi piacevoli, si veggano introdotti servi, ruffiani ed altri personaggi usati nelle antiche commedie, l' argomento però tutto appartiene al nostro poeta. Una cassa lasciata in deposito nella casa di Crisobolo, la quale dal di lui figliuolo Erofilo innamorato della giovinetta Eulalia vien data in potere di Lucramo padrone di questa bella schiava, forma un groppo ingegnoso, ed adduce

 sen-

senza stento uno scioglimento felice. Quando l'autore la scrisse in prosa, vi pose un prologo in terzarima, ove dimostra sommo rispetto per gli antichi; ed allora che la ridusse in versi sdruccioli, nel prologo abbellito di vaghe e graziose dipinture si valse del metro medesimo di tutta la favola. In alcune circostanze le immagini ritratte dal vivo par che si scostino dalle caricature de' nostri giorni; ma chi non sà che di tutta la poesia, la comica è la più soggetta ad alterazioni per le maniere e pe' costumi? Il Ferrarese valoroso dipintore della natura, il quale imitò i costumi de' suoi paesani tre secoli indietro, avea quella freschezza di colorito e quella rassomiglianza agli originali che poteva attendersi dal suo pennello, ma che noi venuti sì tardi più non sappiamo rinvenirvi. Con simili prevenzioni debbono leggersi i ritratti della vanità ed incostanza delle donne nell'adornarsi, ove ravvisasi un'elegante parafrasi del verso Terenziano, *Dum moliuntur, dum comun-*

muntur, annus est; poi la dipintura degli effemminati govinastri che si bellettano come le femmine, la quale per altro troverebbe i suoi ridicoli originali ancor fra noi.

. . . . Anch' essi perdono
Non meno in adornarsi, e fino a mettere
Il bianco e il rosso. Fan come le femmine
Tutte le cose; han lor specchi, lor pettini,
Lor pelatoi, lor stuccetti de' varii
Ferracciuoli forniti: hanno lor bussoli,
Loro ampolle e vasetti ecc.

Non è totalmente passata di moda la pittura di certi titoli ridicoli, de' quali lepidamente si burla, essendosene conservata la razza sino a questi dì, ed avendola dopo di lui trovata *Moliere* in Francia, e schernita *Wycherley* in Inghilterra. Il nostro insigne poeta così ne parla:

. . . . Che fuor che titoli

E vanti e fumi, ostentazioni e favole,
Ci so veder poco altro di magnifico.
Tutto ciò ch' hanno in adornarsi spendono,
Polirsi, profumarsi come femmine,
E pascer mule e paggi, che lor trottino
Tutto dì dietro, mentre essi avvolgendosi
Di quà e di là, le vie e le piazze scorrono,
Più che ognuna civetta dimenandosi,
E facendo più gesti ch' una scimia.

Ma giova osservare in qual maniera si esprima in questa favola un innamorato. Eulalia lo rimprovera perchè le sembra che non si curi di liberarla; egli punto da ciò manifesta i suoi sensi con tale opportuna esagerazione:

Ch' io non la faccia chiara del grandissimo
Ben ch' io le voglio? e ch' io non la certifichi,

Ch'

Ch' io non amo altra persona, nè voglione
Mio padre .... che mio padre? me medesimo
Non ne vo trarre ancor, quanto la minima
Parte di lei?

Notisi il calore che spirano le di lui parole, quando sa che gli è stata menata via Eulalia.

Vol. *Ove ir vuoi tu? che pensi tu far?* Erof. *Vogliola*
O riavere, o morire. Vol. *Non correre*
In tanta fretta, Erofilo; ricordati
Che noi siamo in pericolo di perdere
La cassa; attendi a quella, e poi. Er. *Che attendere,*
Che cassa? Più m' importa la mia Eulalia,
Che quanta roba è al mondo. Ove ti pensi tu,
Ch' abbian presa la via? Trap. *Di qua mi parvero*

 An-

Andar. Volp. *Non ir*, *padròn*,
che non ti facciano
Qualche male. Erof. *E che peggio mi potriano*
Far, se già m' han levato il cuor e l' anima?

In questa guisa nelle commedie Italiane del cinquecento parlano gl' innamorati con tutto il calore de' Panfili o de' Cherei Terenziani, e ben lontani dalle sottigliezze metafisiche degli Spagnuoli, e dalle tirate, e da' tratti spiritosi de' Francesi. La natura in quell' animato linguaggio si riconosce, e se ne compiace.

La Lena. Piacevole è l' intrigo di questa commedia, che su di un semplice fondamento aggirandosi produce varii ridicoli colpi di teatro, i quali con tutta naturalezza apportano lo scioglimento. Flavio amante di una giovinetta contratta per lei con la Lena ruffiana inesorabile; e per tenerla contenta fa del denaro impegnando la roba e la beretta. Il servo Corbolo sì per discolparlo del pegno fatto, come per

trarre altro danaro da Ilario di lui padre, gli narra una immaginaria sorpresa notturna, la quale nell' atto III forma una scena incomparabilmente più graziosa per lo stile, e più naturale di quella della *galera* del *Molière*; perchè questo comico Francese la trasse da altri comici, ed Ariosto la copiò dalla natura, e ne diede l' esempio a tutti gli altri. La giunteria di Corbolo è sconcertata dalla venuta del Cremonino colla veste di Flavio nelle mani. Corbolo con molte astuzie cerca di puntellare la sua menzogna cadente; ma il vecchio insospettito mena seco il Cremonino, per esaminarlo in casa senza che Corbolo possa interromperlo. Flavio intanto che è in casa della Lena, è deluso ed obbligato a nascondersi in una botte quivi lasciata in deposito. Sventuratamente il padrone di tale botte viene a riprenderla, per dubbio che pe' debiti del marito della Lena non abbia a pericolare. Ed appunto nel cacciarla fuori (standovi dentro Flavio) sopraggiugne un creditore con

con gli sbirri, e la vuol torre in pegno. Fazio che è il padre di Licinia amata da Flavio, arriva in tal punto, ode il contrasto, si frappone, e per metter pace, offre di tener egli la botte in deposito, la fa condurre in sua casa, e ne segue il matrimonio di Flavio e Licinia. Non è questa una commedia nobile; ma nel genere inferiore ha tutte le grazie del viluppo, e della piacevolezza de' colpi teatrali senza discendere sino alla farsa. È da notarvisi ancora che vi si tratta di un intrigo amoroso, e di un giovine trovato in casa di una fanciulla onorata, ma non per questo produce risentimento veruno di funeste conseguenze. Or dove è mai quella *gelosia*, e quella *vendetta Italiana* tanto esagerata nella *Poetica Francese* del moderno filosofante *Marmontel* come principio universale di tutti gl' intrighi delle nostre commedie? Ma di ciò nella favola seguente.

Il *Negromante*. Questa commedia (che ci sugerirà alcune curiose os-

ser-

servazioni critiche) e per la vaghezza dello stile, e per l'artificio del groppo, e pel calore ed il movimento dell'azione, e per la vivace dipintura de' caratteri, e per la grazia de' motteggi, merita che si legga con attenzione che sarà ben compensata dal diletto.

Massimo vecchio astringe il giovine Cintio destinato suo erede a sposare una donna ch' egli non può amare trovandosi preoccupato dell' amore di Lavinia figliuola di Fazio. Cintio obedisce, ma in tutto un mese non si accoppia colla moglie, fingendosi impotente, e sperando di far disciogliere le nozze. Massimo per guarirlo, dopo varie pratiche, e molti rimedii tentati invano, ricorre ad un furbo tenuto per astrolago, e negromante. Costui cercando di arricchire a spese di Massimo, ed anche di Camillo Pocosale innamorato di picciola levatura, senza volerlo fa sì, che si manifesti l'amore di Cintio e Lavinia, rimanendo egli scornato e scoperto per impostore.

Del-

Delle molte bellezze di questa favola additiamone alcuna che ne sembri più piacevole, e più degna di esser notata. Cintio teme che il Negromante colla sua scienza possa scoprire il proprio secreto, e con Fazio, e col servo Temolo parla della fama delle di lui opere prodigiose. *Cose mirabili* (dice)

. . . . Di lui mi narra il suo garzone. Tem. *Fateci*,
Se Dio vi ajuti, udir questi miracoli.
Cint. *Mi dice, che a sua posta fa risplendere*
La notte, e il dì oscurarsi. Tem. *Anch' io so simile-*
Mente cotesto far, Cint. *Come?* Tem. *Se accendere*
Di notte anderò un lume, e di dì a chiudere
Le finestre . . . .
Or, sa far altro? Cint. *Fa la terra muovere*
Sempre che il vuole. Tem. *Anch' io tal volta muovola*,

S'

S'io metto al fuoco , o ne levo la pentola ,
O quando cerco al bujo , se più gocciola
Di vino è nel boccale , allor dimenola .
Cint. *Te ne fai beffe , e ti par di udir favole?*
Or che dirai di questo , che invisibile
Va a suo piacere ? Tem. *Invisibile? avetelo*
Voi mai , padron , veduto andarvi ? Cint. *Oh bestia!*
Come si può veder , se va invisibile ?
Tem. *Che altro sa far ?* Cint. *De le donne e degli uomini*
Sa trasformar sempre che vuole in varii
Animali e volatili e quadrupedi .
Tem. *Si vede far tutto il dì , nè miracolo*
È cotesto . Faz. *U' si vede far?* Tem. *Nel popolo*
Nostro . . . . Faz. *Narraci*

Pur

Pur come? Tem. *Non vedete voi che subito*
Ch' un divien potestate, commissario,
Notajo, pagator degli stipendii,
Che li costumi umani lascia, e prendeli
O di lupo, o di volpe, o di alcun nibbio?
Faz. *Cotesto è vero*. Tem. *E tosto che un d' ignobile*
Grado vien consigliere e segretario,
E che di comandare agli altri ha uffizio,
Non è vero anche che diventa un asino?
Faz. *Verissimo*. Tem. *Di molti che si mutano*
In becco io vò tacere.

Queste trasformazioni satiriche di uomini in animali sono accennate con somma lepidezza, nè hanno minor grazia comica di quella che osservammo in Aristofane nelle *Nuvole* che prendono varie forme; se non che l' Italiano sa-

satireggia con più artificio i ceti interi, e non le persone particolari, come fa l' Ateniese.

Reca singolar diletto al filosofo che non arzigogola, cioè che ragiona con sicurezza di dati, il rintracciar nelle commedie alcun materiale da supplire alla storia stessa delle nazioni intorno alle alterazioni de' costumi e delle maniere ed all' epoche de' loro abusi. Per questo aspetto mirava Platone le *Nubi*, quando inviò tal favola al re Dionisio per dargli a conoscere gli Ateniesi. Di questa utilità e diletto privansi per certo spirito di superficialità molti Italiani che non curansi di esaminare le ricchezze teatrali che posseggono, contenti di averne false e superficiali notizie nelle opere oltramontane. E che può sapere, per esempio, dell' indole dell' Italica commedia quell' Italiano meschino che prende per iscorta la *Poetica Francese* del *Marmontel*, dove trovansi stabiliti principii contraddetti dal fatto? Ecco ciò che con filosofica baldanza disse quel Francese erudi-

idito degl' Italiani: *Un popolo che per gran tempo ha posto il proprio onore nella fedeltà delle donne* (io son pronto a mostrare ad un bisogno a codesto Enciclopedista che tutta l' Europa, e singolarmente i Francesi, hanno in certo tempo posto il proprio onore nella fedeltà delle donne) *e nella vendetta crudele de' tradimenti amorosi* (e pure dovea sapere l' autore del *Belisario* che non sono stati gl' Italiani che hanno più di una fiata portato sulla scena a' giorni nostri i *Fajeli* che per *gelosia* strappano il cuore agli amanti delle *Gabrieli di Vergy*) *per necessità dovè inventare nelle commedie intrighi pericolosi per gli amanti e capaci di esercitare la furberia de' servi*. Pongasi da parte che tal maestro di poetica ciò scrivendo non si ricordò de' Greci e de' Latini, i quali sono pieni, e sel sanno anche i ragazzi; di questi intrighi e di questa furberia servile. Osserviamo solo che questo principio è fabbricato sulla rena.

Le

Le commedie da noi chiamate *antiche*, avute dal signor *Marmontel* in pensiero e non mai sotto gli occhi, sono, per quello che si stà narrando, frutti per la maggior parte del secolo XVI. Ora per verificare il principio fondato dal nomato autore che diede al teatro *Cleopatra*, bisognerebbe dimostrare che gl' Italiani in tal tempo fossero stati, come egli immagina, ad esclusione di ogni altro popolo, tutti *gelosi e vendicativi*. Ma io gli proverò colle medesime commedie che egli anfana a secco, e che non si è curato di bene osservare. Ariosto è il primo ad ismentirlo con tutte le sue cinque commedie; perchè in veruna di esse non si vede pesta di tali intrighi di *gelosia* e di *vendetta* funesta da lui urbanamente chiamata *Italiana*, per essersi dimenticato delle storie delle altre nazioni e della propria. Io gli presento un ritratto del costume italiano di quel tempo della maniera di conversare insieme l'uno e l'altro sesso somministratomi dalla favola del *Negromante*. Ecco

co quel che dice Cintio a Massimo lodatore della ritiratezza delle donne de' tempi passati:

. . . . Ma in quali case essere
Sentite donne voi ch' abbiano grazia,
Che tutto il dì non vi vadano i giovani,
Essendo o non essendovi i loro uomini,
A corteggiar? Mass. *Nè l'usanza è lodevole.*
Cotesto al tempo mio non era solito.
Cint. *Doveano al vostro tempo avere i giovani,*
Più che non hanno a questa età, malizia.
Mass. *Non già, ma bene i vecchi più accorti erano.*
Mi meraviglio che al presente gli uomini
Non sieno affatto grossi come tortore.
Cint. *Perchè?* Mass. *Perchè hanno tutti sì buon stomaco.*

È

È questa l' esagerata gelosia Italiana che corre di bocca in bocca tra' Francesi? E con tal conoscenza de' costumi italiani ha stabilito il suo filosofico principio della nostra commedia il signor *Marmontel*? Il filosofar sulle arti reca utile alla gioventù e lode al ragionatore; ma col fantasticar su di esse con osservazioni mal digerite, si distrugge e non si edifica.

Continuando la ricerca di alcune bellezze e dell' artificio della favola del *Negromante*, osserviamo che il carattere di Mastro Giachelino furbo vagabondo viene sin dal principio dell' atto II enunciato da Nibio. Egli dice che avendo appena appreso a leggere e scriver male, ha l' arte di spacciarsi per filosofo, alchimista, medico, astrolago e mago, sapendo di tali cose quello stesso

Che sa l' asino e 'l bue di sonar
gli organi.

Aggiugne che egli ed il maestro vanno come zingari

Di paese in paese, e le vestigie

Sue tuttavia dovunque passa, restano
Come de la lumaca, e per più simile
Comparazion, di grandine o di fulmine.

Ma si disviluppa affatto il di lui carattere quando egli stesso parla con Nibio, e svolge la sua economia furbesca nello scorticare differentemente i creduli suoi merlotti, con tal arte e grazia, che è da dolersi che la gioventù, la quale trascura la lettura di tali commedie, rimanga priva di tanti vezzi comici.

Or questo furbo così trincato si ha prefisso, giusta le sue regole economiche, di tosar prima a poco a poco Massimo e Camillo, e poi di scorticarli fin sul vivo e fuggirsi. Al primo egli promette di portare in casa una cassa con un cadavere per fare uno scongiuro; e per preparare la stanza alla finta evocazione, domanda molte ricche tele, argenti ed altre cose di prezzo. All' altro promette il possesso dell' innamora-

rata, purchè si faccia trasportare nella di lei casa in una cassa. Condiscende il Pocasale, e si fa chiudere. Questo maneggio in parte trapelato mette in agitazione Temolo e Fazio già insospettiti del Negromante che prima aveano cercato di guadagnare. Essi temono qualche male da questa cassa; e vedendola portare verso la casa di Massimo, si turbano.

Faz. *Ah che la cassa recano*
Che hai detto! Tem. *Ov'è?* Faz.
Vieni ove sono e vedila.
Tem. *Chi la porta?* Faz. *Un*
facchin. Tem. *Solo?*
Faz. *Accompagnala*
Pur quel suo servidore. Tem. *Ecci l'astrolago?*
Faz. *L'astrolago non ci è* Tem. *Non ci è?* Faz. *No, dicoti.*
Tem. *Lascia far dunque a me.*
Faz. *Che vuoi far?* Tem. *Eccola.*
Faz. *Che dì tu? Ma con chi parlo io? Ove diavolo*
Corre costui? perchè da me si subito

 S

S' è dileguato? Io credo che farnetichi.

Ma no; Temolo non gli risponde, perchè non ha tempo d'istruirlo di ciò che ha pensato, e si ritira per lasciar venir fuori Nibio con la cassa, indi per allontanarlo di là inventa una fola verisimile, e l'accredita con patetica vivezza. Egli vien fuori esclamando:

O terra scelerata! Faz. *Di che diavolo*
Grida costui? Tem. *Non ci si può più vivere.*
Tutta è piena di traditor. Faz. *che gridi tu?*
Tem. *E d'assassini.* Faz. *Chi t'ha offeso!* Tem. *O povero*
Gentiluomo! Faz. *Mi par che tu sia . . .* Tem. *O Fazio*
Gran pietà! Faz. *Che pietade?* Tem. *O caso orribile!*
Non m'ho potuto ritener di piangere
Di compassione. Faz. *Di che?* Tem. *Aimè d'un povero*
Forastier, ch'ho veduto or ora uccidere

D'

D' una crudel coltellata.

Con tal preludio e co' meriti a Nibio non ignoti del suo padrone, non è molto ch' egli creda che Mastro Giachelino, secondo il racconto di Temolo, sia stato ucciso. Egli vuole accorrere a vederlo; Temolo gl' insegna la via, e poi soggiugne,

Ma che voglio insegnar? Non è possibile
Errar. Va dietro agli altri; grandi e piccioli
V' accorron tutti. Nif. *O Dio!*
Tem. *Non posso credere*
Che il trovi vivo.

Nibio parte precipitosamente. Temolo per cogliere il frutto della sua astuzia, e distruggere i disegni dell' astrolago, in vece di far entrare la cassa nella casa di Massimo, la fa condurre in quella di Fazio. Torna poi Nibio arrabbiato per essere stato beffato, e cerca della cassa. Graziosissima è la seconda burla che riceve. Fazio gli dice che il facchino l' ha portata in dogana, cosa verisimile che spaventa Nibio d' altra

 sor-

sorte, e lo sbalza verso la dogana; colpi maestrevoli tanto più artifiziosi e piacevoli quanto più naturali. Un vivo disordine e movimento reca all' azione questa cassa condotta in casa di Fazio. Camillo che v' è rinchiuso intende il secreto dell' unione degli animi di Cintio e Lavinia, e fugge in farsetto per riferirlo a Massimo. Cintio sommamente afflitto pel caso va in cerca di Camillo per pregarlo di tacere. Fazio gli dice che faccia conto che Massimo abbia già saputo il fatto, essendo iti a lui Camillo ed Abondio. Sono iti? dice Cintio,

Faz. *Sì sono.* Cint. *Io son spacciato, io son morto, apriti,*
Apriti, perdio, terra, e seppelliscimi.

Ogni parola dà nuovo moto, e nuovo calore alla favola. Cintio disperato pensa a fuggire (egli dice)

Tanto lontano che giammai più Massimo
Non mi rivegga: aspettar la sua collera

Non

Non voglio: addio: vi racco-
mando, Fazio,
La mia Lavinia.

Fermiamoci qualche istante in questo punto dell' azione. Se non è questa la *forza* (*vis*) *comica* da Cesare desiderata in Terenzio, e qual sarà mai? Dessa è appunto, la quale, a quel che io ne penso, non è altra cosa, se non che *un movimento proprio della comica poesia, il quale crescendo per gradi senza intermissione infonda e conservi l' attività ne' caratteri, e la vivacità nella favola* (a). Diede Cesare a tal movimento il nome di *forza* per contrapporla alla languidezza mortal veleno della scena: vi aggiunse *comica*, per dinotare, che tale esser

 deb-

(a) Si è stimato notar ciò in carattere corsivo per comodo de' plagiarii accattoni de' nostri paesi, i quali vogliono, a dispetto degli uomini e delle muse, battere la carriera del teatro, e farsene anche a spese altrui legislatori.

debba e nelle situazioni e ne' colpi di teatro e negli affetti, quale alla commedia si convenga; e con ciò la distinse da quella forza più energica richiesta nelle passioni e ne' caratteri della tragedia.

Chi ripose tal *forza comica* nella *copía de' sali e de' motteggi*, non parmi che si apponesse. Uua languidissima favola non mai avrà la forza accennata da Cesare, per quanto sia cospersa di sali e motti graziosi. I pulcinelli, gli arlecchini, i graziosi del teatro spagnuolo, con tutte le loro possibili lepidezze, non credo che ispirerebbero forza e calore a una favola fredda e dilombata. Della stessa maniera una tragedia languida, lenta, snervata, sarà sempre priva di *forza tragica*, tuttochè abbondasse di gravi sentenze politiche e morali. Direi, che meno di altri critici e precettori di poetica si fosse allontanato dalla mente di Cesare il prelodato signor *Marmontel*, il quale pose la *forza comica ne' gran tratti che sviluppano i caratteri*, e

van-

vanno a cercare il vizio sino al fondo dell' anima; se l' arte di cogliere questi grandi tratti fosse mancata a Terenzio. Ma è troppo noto, che il pregio maggiore di questo Cartaginese fu appunto il sapere disviluppare i caratteri, e cercarne le tinte sino al fondo dell' anima. Cesare dunque ad altro ebbe la mira nel richiedere in lui la forza comica; e certamente vi desiderava quel piacevole e comico calore e movimento che anima la favola, e tiene svegliato lo spettatore. Si appose dunque Madama *Dacier* quando nelle note sulla vita di Terenzio disse. *J' ai cru que par ce vis comica Cesar ne vouloit pas tant parler des passions* (che era l' avviso del di lei padre) *que de la vivacitè de l' action et du noeud des intrigues*.

Or questa forza comica, questa vivacità piacevole dell' azione noi ravvisiamo appunto nel *Negromante*. Nulla v' ha di freddo, nulla di superfluo. La piacevolezza aumenta a misura che l' azione s' inviluppa, e va crescendo

sino

sino all' ultimo grado comico lo scioglimento. Nè dee recare stupore, che per questa parte rimanga il comico Latino superato dall' Italiano. Terenzio, poco o molto che il facesse, piegava il proprio ingegno a seguire le greche guide; e l' attenzione che dava a spiegare le idee altrui, gli toglieva quel portamento originale, libero, franco, vivace, che l' Ariosto inventore manifesta ad ogni tratto (*a*).

Que-

(a) Quindi si comprende, perchè i plagiarii rubando gli argomenti e i colpi migliori, e le più teatrali situazioni degli autori antichi e moderni, trovinsi pure sempre al di sotto della mediocrità, tuttochè la loro rapina rimanga spesso occulta a' volgari. Essi ad altro non badano che a copiare stentatamente ciò che erasi già con genio e franchezza dipinto sul teatro da Euripide, *Racine*, *Corneille*, *La Mothe*, da Antonio Caracci, da Apostolo Zeno, da Pietro Metastasio, ed anche talora narrato da Giovanni Boccaccio; e quindi questi meschini mendicanti, in vece di dipingere, imbrattano di strisce di colori le tele, alla maniera della scimia di Franco Sacchetti che voleva fare come faceva il pittore.

Questa favola fu rappresentata in Roma a' tempi di Leone X., che la richiese all' autore, il quale nel rimetterglíela l' accompagnò con una lettera de' 16 gennajo del 1520. Or questa data, e le parole del secondo prologo di tal commedia, ci danno l' epoca delle prime commedie dell' Ariosto. Ivi si dice;

. . . . Questa nuova commedia
Dic' ella aver avuta dal medesimo
Autor, da chi Ferrara ebbe di prossimo
La Lena, e già son quindici anni, o sedici,
Ch' ella ebbe la Cassaria e li Suppositi;
Oddio! con quanta fretta gli anni volano!

Essa parimente si tradusse in prosa francese, e s' impresse in Parigi nel medesimo secolo, cioè assai prima che vi si conoscesse il teatro spagnuolo (*a*).

La

(a) L' autore della traduzione francese del

Ne

La Scolastica. Quest' ultima commedia tessuta intieramente da Lodovico fu da lui verseggiata soltanto sino alla quarta scena dell' atto quarto, e terminata poi da Gabriele fratello del poeta. Non era stata se non abbozzata dal primo autore (secondo il Pigna ne' *Romanzi*) e pure si ravvisa in essa la diversità della seconda mano. Anche Virginio figliuolo dell' autore fu indotto a lavorarvi, e da prima tutta la ridusse in prosa, indi tornò a scriverla in versi; ma il di lui lavoro si è perduto (*a*).

Eccone il soggetto. Eurialo scolaro in assenza di Bartolo suo padre riceve

---

Negromante fu *Giovanni de la Taille*, e si stampò in Parigi senza nota di anno verso il 1562, indi fralle altre opere poetiche del medesimo Francese anche in Parigi nel 1573 in ottavo.

(a) Nelle dichiarazioni apposte all' edizione Veneziana del Pitteri del 1746 si reca tutto il prologo della *Scolastica* rassettata da Virginio Ariosto.

ve in casa la sua innamorata Ippolita facendola passare per figlia di messer Lazzaro cattedratico che si aspettava, e che per notizie sopravvenute si sapeva di non dover più venire. La rivoluzione nasce graziosamente dal ritorno improvviso del padre di Eurialo, da un famigliare della padrona d' Ippolita, e dall' arrivo di messer Lazzaro. Il servo Accursio e Bonifazio amico di Eurialo vanno alla meglio rimediando agli sconcerti. Venendo messer Lazzaro, il quale non conosce personalmente l' amico Bartolo, Bonifazio ne prende 'l nome, e come tale lo riceve colla famiglia nella propria casa. Regge così la macchina finchè Bartolo, che si trova in istrada, non vede uscir Bonifazio insieme con Lazzaro, e non sente che questi dà all' altro il nome di Bartolo. Si trova introdotto in questa favola un frate teologo con cui Bartolo si consiglia. Costui trent' anni prima avea ricevuto in deposito molti beni da un suo amico che morì, perchè gli rendesse alla di lui moglie e figlia. Bartolo

tolo si fe sedurre da quell' avere, nè curò di cercare di queste infelici, ed al fine dopo tanti anni scorsi pensa a fare un pellegrinaggio per andarne in traccia, e per espiar la colpa. Il buon teologo (i falsi teologhi non pregiudicano ai veri e virtuosi che nel consigliare hanno soltanto la mira al giusto) l' esorta a risparmiarsi l' incomodo del viaggiare essendo vecchio, ed a consegnarne a lui le spese; e quanto al ritener le altrui ricchezze depositate, conchiude che si potrà commutare in qualche opera pia, non essendovi obbligo sì grande,

Che non si possa scior con l' elemosine.

Trovasi in questa Commedia più d' una imitazione di Terenzio. Simile alla risposta data dal servo Davo a Miside nell' *Andria* è ciò che qui dice Accursio:

Ma non sapete voi che Messer Claudio
Meglio dirà che non ci son, credendosi

Di

Di dir la verità, che conoscendosi
Bugiardo? è meglio le parole vengono
Che si partan dal cuor che quella ch' escano
Sol dalla bocca all' intenzion contraria?

L' *olim istuc olim cum ita animum induxti tuum*, è ancora imitato nell' atto IV. Un' altra imitazione Terenziana si scorge nell' allegrezza di messer Claudio. Ma degna di notarsi è singolarmente con quanta verità parlino in essa gl' innamorati. Nell' atto II una vecchia che conduce Ippolita ad Eurialo, l' esorta ad esser prudente, ed a ben fingere il personaggio di figlia di messer Lazzaro. La giovine promette; ma appena dice Accursio

Ecco la casa là del nostro Eurialo,

che trasportata dice,

O cuor mio caro, o vita mia, difficile
Sarà potermi tener di non correre
Ad abbracciarlo;

e s'

e s' incammina con tutta fretta. Sono queste le pennellate maestrevoliche di un sol tratto spiegano l' intensità dell' affetto. Ella non cessa di rampognar la tardanza della vecchia coll' impazienza propria della gioventù e dell' amore.

Altro non aggiungeremo intorno alle commedie dell' Ariosto, se non che egli è sì ingegnosamente regolare e semplice nell' economia delle favole, sì vivace grazioso e piacevole, sì alle occorrenze patetico e delicato ne' caratteri e negli affetti, sì elegante e naturale nello stile, e con tanta aggiustatezza e verità dialogizza senza aggiungnere una parola che non venga al proposito; che stimo che mai non termineranno con lode la comica carriera que' giovani che allo studio dell' uomo e della società, per la quale vogliono dipingere, e alla ragionata lettura de' frammenti di Menandro e delle favole di Terenzio e di Plauto, non accoppino principalmente quella dell' Ariosto.

Si novera tralle prime commedie di questo secolo la *Calandra* del cardinal

nal Berardino Dovizio da Bibbiena terra del Casentino, nato nel 1470 e morto non senza sospetto di veleno l'anno 1520. Un pieno applauso riportò questa favola nelle replicate rappresentazioni che se ne fecero in Italia, ed anche in Francia. Apostolo Zeno narrò col seguente ordine le recite della *Calandra* in Italia: la prima in Roma a' tempi di Leone X; la seconda in Mantova l'anno 1521; la terza di nuovo in Roma quando vi venne Isabella d'Este Gonzaga marchesa di Mantova; e l'ultima volta in Urbino (*a*). Probabilmente però la prima di tutte le recite fu quella di Urbino, come ben riflette l'insigne Storico della nostra Letteratura (*b*); giacchè il Castiglione dice di questa recita che non essendo ancor giunto il prologo del Bibbiena, aveane egli composto uno, la

 [illegible] qual

(a) Vedi le di lui *Annotazioni* alla *Biblioteca* del Fontanini tomo I.

(b) Tomo VII. P. III.

qual cosa può indicare che la di lui commedia fosse scritta di recente, anzi non del tutto compiuta. Le parole con le quali si conchiuse l' argomento che vi è apposto dopo il prologo, indicano che la rappresentazione non si faceva in Roma, ma in un' altra città. Nel parlarsi de' gemelli si dice che essi *sono in Roma*, e che gli spettatori vedranno comparirli nella propria loro città: *Nè crediate però* (si soggiunge) *che per negromanzia sì presto da Roma vengano qui . . . . . perciocchè la terra che vedete qui* (cioè nella scena) *è Roma, la quale già esser soleva sì ampia . . . . e ora è sì picciola diventata, che, come vedete, agiatamente cape nella città vostra*. L' altra recita si fece in Roma alla presenza di Leone X, per quel che accenna il Giovio nella di lui *Vita*; e le magnifiche scene furono opera di Baltassarre Peruzzi Sanese (a);

ed

(a) Vasari *Vita de' Pittori* ec. Tomo III.

ed allora fu che v'intervenne anche la nominata marchesa di Mantova, costando da una delle lettere del Castiglione conservate in Mantova che ella fu in Roma nel 1514, cioè su i principii del pontificato di Leone X (a). La terza volta seguì in Mantova avanti alla medesima marchesa nel 1521, siccome afferma il signore Zeno coll' autorità di Mario Equicola. Fu poi rappresentata in Lione nel 1548 in presenza del re Errico II e della regina Caterina Medici dalla nazione Fiorentina, e quei sovrani distribuirono agli attori un regalo di ottocento doppie, e ciò anche accadde più di un secolo prima che i Francesi conoscessero Castro, Lope e Calderon.

Si premette all' azione un prologo ed un argomento. Si espone nel primo la qualità della favola, ed in fine si dà

(a) Vedi la giunta fatta alla P. III del tomo VII del Tiraboschi, il quale ciò afferma per avviso del ch. ab. Bettinelli.

una graziosa discolpa dell' accusa che si potria fare all' autore di essere *ladro di Plauto*. *A Plauto* (si dice) *staria molto bene lo essere rubato, per tenere il moccicone le cose sue senza una chiave, senza una custodia al mondo*. Tuttavolta con giuramento si aggiugne di non avergli si furato cosa veruna; *e che ciò sia vero, si cerchi quanto ha Plauto e troverassi che niente li manca di quello che aver suole*. Coll' argomento poi narrato da un altro attore viene l' uditorio istruito che la favola si aggira sulle avventure di due gemelli nati in Modone, l' uno maschio chiamato Lidio, l' altra femmina per nome Santilla, di forma e di presenza similissimi, i quali dalla presa fatta da' Turchi della loro patria rimangono divisi sin dalla fanciullezza, e per varii casi, senza che l' uno sappia dell' altro, giungono in Italia, apprendono la lingua del paese, e Santilla vi dimora in abito virile col nome del fratello. Dopo alcuni scambiamenti avvenuti per l' amorosa fol-

follia di Fulvia moglie del dissennato Calandro (onde la favola prende il nome) i fratelli lietamente si riconoscono. Calandro che ha veduto Lidio vestito da femmina quando visitava la moglie, se n' è anch' egli mattamente innamorato.

Lo stile puro ed elegante della *Calandra* non può essere nè più grazioso nè più proprio per gli personaggi che vi s' imitano. I caratteri vi sono dipinti con brio e verità, e nelle passioni mediocri che vi si maneggiano si manifesta in bel modo la ridicolezza che ne risulta. Soprattutto è dipinta al vivo la scempiaggine di Calandro che rassomiglia al Tofano del Boccaccio. Piacevoli sono i propositi che tiene coll' astuto Fessenio che se ne burla e l' aggira. Egli l' ha persuaso ad andar chiuso in un forziero a vedere la sua fanciulla; egli in altra scena passa più oltre, e gli dà a credere che possa morire e resuscitare a sua posta, ed in tal guisa gliene insegna il modo:

Fes. *Tu sai Calandro, che altra*

 dif-

differenza non è dal vivo al morto, se non in quanto che il morto non si muove mai e il vivo sì; e però quando tu faccia come io ti dirò, sempre resusciterai.

Cal. *Di su.*

Fes. *Col viso tutto alzato al cielo si sputa in su; poi con tutta la persona si dà una scossa, poi si apre gli occhi, si parla, e si muove i membri: allor la morte si va con Dio, e l'uomo ritorna vivo. E stà sicuro, Calandro mio, che chi fa questo, non è mai morto.*

Calandro contentissimo pruova a morire e rivivere col bel segreto. Fessenio gli dice che guardi a farlo bene.

Cal. *Tu 'l vedrai. Or guarda: eccomi.*

Fes. *Torci la bocca; più ancora, torci bene, per l'altro verso; più basso... Oh oh, or muori a posta tua. Oh bene. Che cosa è a far co' savii! Chi avria*

avria mai imparato a morir sì bene come ha fatto questo valentuomo, il quale muore di fuora eccellentemente? Se così bene di drento muore, non sentirà cosa che io gli faccia, e conoscerollo a questo. Zas: bene. Zas: benissimo. Zas: ottimo. Calandro, o Calandro, Calandro?

Cal. *Io son morto, io son morto.*

Fes. *Diventa vivo, diventa vivo: su, su, che alla fe tu muori galantemente. Spunta in su.*

Ed ecco che i lavacceci italiani hanno la fisonomia de' *Pourceaugnac* francesi, nè è a noi mancato un pennello nazionale che abbia saputo ritrarli un secolo e mezzo prima del *Moliere*.

Ma sebbene tutto sia comico e piacevole in questa favola, e tutto lontano dalla decantata *gelosia* e *vendetta Italiana*, non a torto però il dotto Lilio Gregorio Giraldi nel confessare che abbondi di sali e facezie, affermò che *mancava d'arte*. L' intrigo

 non

non è fra quelli che ben concatenati prestano all' azione forza ed interesse. In molte parti si desidera quel verisimile che accredita le favole sceniche e chiama l' attenzione dello spettatore. Non si vede, per darne un esempio, nell' atto I la ragione per cui Fulvia che altre volte ha veduto in casa Lidio vestito da femmina, pretenda poi che Ruffo per via d' incanti, lo trasformi in femmina per l' istesso intento; e perchè non usa del modo più agevole già praticato? Allora che nell' atto V i fratelli di Calandro ci hanno colto Lidio e Fulvia insieme, non si vede chiaro come nel tempo che si aspettano i fratelli di lei, sieno gli amanti così mal custoditi, che possa a Lidio sostituirsi Santilla per far rimaner Calandro scornato, e riuscire la riconoscenza de' gemelli;

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Meglio condusse il Boccaccio la novella di Tofano, in cui si vede un' avventura simile e che suggerì al *Moliere* la

la farsa di *George Dandin*. Il pudore poi richiesto ne' moderni colti teatri vuol che si schivino gli amorazzi di Fulvia; come altresì le scene equivoche della natura di quella di Samia chiusa con Luscio (*a*); poichè quivi il Dovizio imita anzi l'oscenità di qualche passo della *Lisistrata* di Aristofane, che la piacevolezza di Planto. In oltre Fessenio che incomincia l'atto III dicendo *Ecco, spettatori, le spoglie*, segue i nominati comici antichi, ma si allontana anche per questa ragione da Terenzio universalmente approvato, il quale non si rivolge mai agli spettatori. Tutte queste cose delle quali niuna se ne scorge nelle commedie dell'Ariosto, rendono a' miei sguardi il gran poeta Ferrarese di gran lunga superiore al cardinal di Bibbiena nella poesia comica.

Quasi al medesimo tempo scrisse le sue commedie il celebre Segretario Fioren-

(a) *Calandra* atto III, scena XI.

rentino Niccolò Machiavelli nato in Firenze nel 1469, e morto nel 1547. Egli compose la *Mandragola*, la *Clizia*, e l' *Andria*.

La *Mandragola*. La freschezza e la vivacità del colorito di questa favola, se l' oscenità dell' argomento non la tenesse lontana da' moderni teatri, potrebbe rendere accorti i forestieri di quanto abbiano gl' Italiani preceduto la nazione Francese nella bella commedia di carattere. L' autore vi morse alcuni viventi cittadini, le orme calcando di Aristofane. Volle ancora esporvi alla berlina l' abuso fatto da un tal Timoteo del credito dovuto a certo stato, che per tanti secoli si è rispettato, e quantunque se ne potesse con copiosi esempi giustificar la pittura, pure ad onor del tutto consiglia la prudenza a risparmiar la parte mal sana, e a non motteggiarla in iscena, affinchè dagli inesperti o maligni non se ne traggano scandalose conseguenze generali. Essa non pertanto allora si fece, e si rappresentò in Firenze con tal

tal plauso generale, che giusta il racconto di Paolo Giovio (a), " i me-
» desimi cittadini proverbiati, e punti
» altissimamente nella favola di *Nicia*
», sofferirono con pazienza l' ingiuria, e
» la marca che gli segnava, in grazia
» della mirabile urbana piacevolezza;
» e Leone X che da cardinale l' avea
» veduta nella patria, volle goderla
» anche in Roma essendo papa, e
» v' invitò gli attori stessi, e vi fe tra-
» sportar anche l' intero apparato co-
» mico, col quale erasi in Firenze
» rappresentata ". Il Giovio chiama *Nicia* questa favola, perchè n' è il personaggio principale il balordo messer Nicia Calfucci, il quale cade nella sciocchezza di dare alla bella sua moglie una pozione di mandragola colle circostanze che l' accompagnano, per averne un figliuolo maschio. Un prologo in versi serve a dar conto della qualità della scena, dell' azione, e degl' inter-

(a) *Elog.* c. 87.

terlocutori. Vi si dice fralle altre cose:

La favola Mandragola si chiama:
La cagion voi vedrete
Nel recitarla, com' io m' indovino.
Non è il compositor di molta fama;
Pur se voi non ridete,
Egli è contento di pagarvi il vino.

Nè vano è questo vanto della piacevolezza che promette; che ridicola essa riesce moltissimo per tutte le sue parti. Per conoscere messer Nicia che avrà la ventura di aver de' figliuoli, vedasi uno squarcio della seconda scena dell' atto I. Ligurio parassito gli dice, che egli forse avrà briga di andar colla moglie a' bagni, perchè non è uso *a perdere la cupola di veduta*.

Nic. *Tu erri. Quando io era più giovine, io sono stato molto randagio, e non si fece mai la fiera a Prato, che io non vi andassi; e non ci è castel veruno all' intorno, dove io non sia stato; e ti vo' dire più là; io sono stato a Pisa e a Livorno, o và!*

Lig.

Lig. *Voi dovete aver veduta la carrucola di Pisa.*

Nic. *Tu vuoi dire la verracola.*

Lig. *A sì, la verrucola: A Livorno vedeste voi il mare?*

Nic. *Ben sai ch' io il vidi.*

Lig. *Quanto è egli maggior che Arno?*

Nic. *Che Arno? Egli è per quattro volte, per più di sei, per più di sette, mi farai dire; e non si vede se non acqua, acqua, acqua!*

Nell' undecima scena dell' atto III si trovano a maraviglia espresse le apparenti ragioni usate dagl' impostori seduttori per indurre la credula innocenza a cadere in fallo. Tutti i discorsi dello scempio Dottore

Che 'mparò in sul Buezio leggi assai,

hanno somma grazia, e ne rilevano la goffaggine senza bisogno di sforzo veruno istrionico per far ridere, come non rare volte può notarsi ne' migliori comici stranieri. Soprattutto è da ve-

dersi

cano alle volte in lentezza e in languore. A chi daranno fede i giovani? A codesto esgesuita che le chiama languide, o a que' grandi uomini che vi riconoscono, segnatamente nella *Mandragola*, forza comica e vivcaità? A lui no certamente, perchè non ne adduce una ragione vera che convinca. Languide esse sono per lui, *per volersi l' autore adattare al gusto allora regnante e trasportare al moderno idioma i complimenti, le frasi, e l' espressioni de' comici latini*. Questa osservazione può adattarsi alla *Mandragola?* Vedesi forse in essa sì grande studio di rendere italiane le maniere latine? In niun luogo. Pure se ciò fosse, di grazia potrebbe tale studio essere necessaria e vicina cagione di languidezza? Altre immediate sorgenti che non si scorgono nella *Mandragola*, sogliono cagionar nelle favole sceniche lentezza e languore. Ma sapere abbigliar di moderno le antiche favole, sarebbe in una favola un pregio di più che renderebbe quegli antichi bei tratti

ti naturali sempre più interessanti colla freschezza del colorito, e per conseguenza allontanerebbe sempre più la favola dalla languidezza. Ciò che dice poi dell' oscenità di tali commedie potrebbe sì bene esser questa giusto motivo di vietarne a' fanciulli la lettura, ma non già una pruova contro la loro prestanza. Oltrecchè starà bene il riprendere le laidezze della *Mandragola* a chi si fa prolissamente il panegirista dell' osceno libro della *Celestina* ruffiana famosa? Si vede bene che il favellar di gusto e poesia drammatica antica e moderna non è fatto per ogni sorta di antiquarii.

La *Clizia*. È questa una libera imitazione o una bella copia della *Casina* di Plauto o di Difilo. Nel prologo che è in prosa come tutta la commedia, lo confessa l'autore stesso. Egli dice che un caso anticamente avvenuto in Grecia, è poi seguito anche in Firenze. E *volendo questo nostro autore l' uno delli due rappresentarvi, ha eletto il Fiorentino . . . Prende-*

te intanto il caso seguito in Firenze, *e non aspettate di riconoscere o il casato o gli uomini*, *perchè l'autore per isfuggire carico ha convertiti i nomi veri ne' nomi finti*. Passa indi a discolparsi, se ad alcuno paresse esservi cosa men che onesta, benchè egli non creda che vi sia; ma quando pur vi fosse, dice, *sarà in modo che queste donne potranno senza arrossire ascoltarla*.

Parmi che dalla prima scena possa rilevarsi che si sia tal commedia rappresentata intorno al 1506. In narrando Cleandro a Palamede quando ed in qual modo venne in casa la Clizia, dice: *Quando dodici anni sono nel* 1494 *passò il re Carlo per Firenze*, *che andava con un grande esercito all'impresa del regno*, *alloggiò in casa nostra un gentiluomo della compagnia di* Monsignor di Fois *chiamato Beltramo di Guascogna*. Dalla terza scena poi dell'atto II, in cui altercano Sofronia e Nicomaco, parmi che si vegga che l'autore compose pri-

ma

ma la *Mandragola*. Nicomaco propone alla moglie di prendere per arbitro de' loro domestici dispiaceri sulle nozze di Clizia, qualche religioso. *A chi andremo?* Dice Sofronia.

Nic. *E non si può ire a altri che a F. Timoteo, che è nostro confessore di casa, ed è un santarello, ed ha già fatto qualche miracolo.*

Sof. *Quale?*

Nic. *Come quale? Non sai tu che per le sue orazioni Monna Lucrezia Calfucci che era sterile, ingravidò?*

Questo motto non riuscirebbe grazioso e vivace, se per la passata commedia non fosse nota la novella di *Nicia*.

Tralle dipinture lodevoli di questa favola ci si presentano i bellissimi ritratti del buon padre di famiglia e del traviato coloriti egregiamente nella quarta scena dell' atto II delineati da Sofronia nella persona stessa di Nicomaco; veri, naturali, senza massime generali, senza sforzi di spirito, senza af-

affettazioni, senza tirate istrioniche da Pantalone.

Calca l'autore, come si è detto, le tracce della Casina latina; ma senza dubbio ne migliora l'economia, e ne accresce la verisimiglianza, specialmente nello scioglimento colla venuta del padre di Clizia. Il Machiavelli ha fatto con molta felicità della Casina quello che Plauto stesso e Cecilio e Nevio e Terenzio ed Afranio fecero delle favole greche. E sarebbe a desiderare che nella nostra chiamata illuminata età, in vece di scriversi scempiate traduzioni delle favole Plautine, se ne facessero sulle orme del Machiavelli fresche imitazioni libere che tirassero l'attenzione appunto coll'adattarvisi acconciamente l'espressioni latine ai costumi moderni. I Francesi stessi e la conobbero e la pregiarono e ne favellarono con senno e buon gusto, ancor prima di conoscere i drammatici spagnuoli. *E latina bona* (disse *Balsac* (a)) *he-tru-*

(a) *Epistol Sellect.*

truscam fecit meo judicio non malam. Clitia *siquidem illius eadem est quae Plauti* Casina. Alcune cose (egli soggiugne) fedelissimo interprete ne rendette quasi da verbo a verbo, altre ne corresse con arte, molte ne imitò con singolare felicità; qualcheduna però ne trascrisse *aut impudenter aut perversè.* E per esempio di ciò che ne dice in ultimo luogo, adduce il passo della scena quinta dell' atto II della *Casina*, *Quid istuc est, quicum litigas. Olympio*, che il Machiavelli traduce ed imita nella sesta dell' atto III della sua *Clitia*:

Pir. *Prima che io facessi ciò che voi volete, io mi lascerei scorticare.*

Nic. *La cosa va bene. Pirro stà nella fede. Che hai tu? Con chi combatti tu, Pirro?*

Pir. *Combatto ora con chi voi combattete sempre.*

Nic. *Che dice ella? che vuole ella?*

Pir. *Pregami che io non tolga Clizia per donna.*

Nic. *Che l'hai tu detto?*

Pir. *Che io mi lascerei prima ammazzare che la rifiutassi.*

Nic. *Ben dicesti.*

Pir. *Se io ho ben detto, io dubito non avere mal fatto; perchè io mi sarò fatta nemica la vostra donna e il vostro figliuolo e tutti gli altri di casa.*

Nic. *Che importa a te? Stà ben con Cristo, e fatti beffe de' santi.*

Pir. *Si, ma se voi morissi, i santi mi tratterebbero assai male.*

Questa ultima espressione *stà ben con Cristo* parve a *Balsão* meno castigata; e veramente non può negarsi che avrebbe potuto esporsi con minore impudenza o irriverenza. Non pertanto la veste allora addossata in Italia alla *Casina*, ha la foggia, il colore, i fregi, tutto vivace e moderno, e sì ben rassettata, che par nativa di Firenze, e non della Grecia; per le quali cose tira l' attenzione di chi legge

ge o ascolta, e l'interesse che risveglia la preserva dalla pretesa lentezza e languore.

Questa commedia in prosa è accompagnata da sei corte canzonette. La prima va innanzi al prologo, ed è cantata da una ninfa e da due pastori; le altre cinque ancor della prima più corte son poste per tramezzi nella fine di ciascun atto. Adunque coloro che pretendono, sol perchè l'asserirono la prima volta, trasformare le pastorali del XVI sècolo in opere in musica, per sapere che vi furono poste in musica le canzonette de' cori, dovrebbero contare ancora tralle opere musicali questa commedia in prosa del Machiavelli per la medesima ragione; la qual cosa sarebbe una rara scoperta del secolo XVIII. Guardici però il cielo che ancor questo sproposito alcun dì non abbia a venire in moda!

Oltre a questa libera imitazione della *Casina* si provò il Machiavelli a far pure una pretta traduzione dell' *Andria* di Terenzio, la quale parmi che per la prima volta siesi impressa nell' edizione di Parigi delle di lui opere, che

 por-

porta la data di Londra del 1768. Se questo celebre Segretario Fiorentino ignorò il latino linguaggio, come si è preteso, certamente ciò non apparisce nè dalle sue riflessioni politiche sulle storie di Tito Livio, nè dall' imitazione della *Casina* di Plauto, nè da questa traduzione dell' *Andria* di Terenzio.

Mi si permetta di fermarmi anche un poco su i censori delle commedie del Machiavelli. Dalla *lentezza e languore* attribuita loro dal signor *Andres*, che è la frase che egli adopra per intingolo perpetuo in parlar del teatro italiano, apparisce che egli parlar volle (il dirò pure) di una provincia che non aveva visitata. Più grazioso è poi il giudizio che ne diede il chiarissimo Bettinelli. *Ben è Curioso* (egli dice) *il leggere le lodi date da molti a queste commedie, come se fosser l' ottime del teatro italiano, essendo in vero lor primo merito lo stil fiorentino colle più licenziose e triviali profanazioni del costume onesto*. Curioso oracolo veramente. Non hanno dunque se-

con-

condo lui altro merito le commedie del Machiavelli che lo *stil fiorentino*? Ed intanto mille o duemila altre favole col medesimo pregio dello stil fiorentino fanno sbadigliare, e giacciono seppellite sotto la polvere delle biblioteche. Ma di grazia incresce al gran censore Ignaziano l'oscenità di esse? E perchè parlando della rappresentazione che fecesi in Roma della *Calandra* del cardinal da Bibbiena (incomparabilmente o almeno altrettanto licenziosa che la *Mandragola*) egli dice graziosamente che *i papi, i cardinali e i prelati non si facevano scrupolo di assistere a quelle licenziosità di gusto antico, perchè consecrate quasi da' Greci e da' Latini*. Il profano Machiavelli non poteva entrare a parte di questa medesima indulgenza? E lasciando da banda l'oscenità comune ad entrambe, pensa egli mai che il merito della *Calandra* sorpassasse quello della *Mandragola*? S' ingannerebbe di molto. L'arte, la condotta e la forza comica dell' azione, l'energia e la vivacità del colorito ne'

ca-

caratteri tratti bellamente dal vero, una dilettevole sospensione, una piacevolezza comica non fredda, non insipida, non istentata, ma spiritosa, salsa, naturale, obbligano gl' imparziali a distinguere le commedie del Machiavelli dalle intere comiche librerie, ed a collocarle tralle ottime del teatro italiano di quel tempo felice. Per rendere giustizia ai talenti dello stesso ab. Bettinelli io son persuaso che egli ne conosce più di noi i pregi. Ma egli può noverarsi tra certi eruditi, i quali non sapendo deferire se non a se stessi ed a' loro amici e lodatori, sogliono talvolta censurare più per singolarizzarsi allontanandosi dall' avviso comune, che per intera persuasione e per amor del vero e del bello che gli determini ne' loro giudizii.

Intorno a cinquanta altri letterati non volgari, produssero in tal secolo regolari e piacevoli commedie, alcuni in prosa ed alcuni in versi, le quali forse passano il numero di centotrenta. Noi faremo menzione della maggior parte di

di esse senza trattenerci lungamente su di esse. Non perchè tutte non ci presentino qualche pregio da osservarsi, chè ingegnose esse sono e in grazioso e puro stile da' Toscani e non Toscani composte; ma solo perchè non permette tante minute ricerche e continue pause il nostro racconto che abbraccia tante età e nazioni e tanti generi di drammi. Ci arresteremo dunque in alcune più notabili per qualche ragione che più interessi o istruisca.

Tra primi nostri letterati che ci arricchirono di buone commedie, contisi il nobilissimo poeta Ercole Bentivoglio per nascita Bolognese e per domicilio Ferrarese, essendo stato di anni sette e qualche mese nel 1513 condotto del padre alla corte del duca Ercole d' Este suo suocero. Questo illustre letterato morto in Venezia d' anni sessantadue nel 1572 (*a*), che nella satira e nella comme-

(a) Girolamo Baruffaldi *Biblioteca degli Scrittori Ferraresi*.

media si avvicinò di molto al principe de' nostri poeti Lodovico Ariosto suo amico, compose tre commedie il *Geloso*, i *Fantasmi* e i *Romiti*, ed una tragedia intitolata *Arianna* mentovata dal Ghilini, le quali probabilmente si rappresentarono nel teatro ducale di Ferrara. *Il Geloso* e i *Fantasmi* videro la luce delle stampe nel 1545; ma de' *Romiti* e dell'*Arianna* è rimasto a noi il solo nome.

Il *Geloso*. Avrebbe mai il precettore di *Poetica Francese*, nel parlar della *gelosia* e *vendetta* delle commedie italiane, avuto in pensiere questa favola? Quì in fatti si presenta un vecchio medico geloso ingiustamente della moglie. Quegl' *intrighi pericolosi per gli amanti atti ad esercitar la furberia de' servi*, i quali non abbiamo sinora trovati nelle commedie dell' Ariosto, del Bibbiena e del Machiavelli, regneranno per avventura come nel proprio elemento in questa favola del Bentivoglio che di proposito dipinge un geloso? Vediamolo.

Er-

Ermino incerto della fedeltà della moglie, per assicurarsene finge un' assenza di un giorno o due, e soccorso da uno che egli crede mercatante, si traveste, appiccasi al mento una finta barba nera per coprir la sua ch' è bigia, e va a mettersi in aguato nell' uscio di dietro della propria casa. Il creduto mercatante ch' è un furbo, per ajutar Fausto giovine innamorato di Livia nipote del medico, lo consiglia a travestirsi colle vesti che gli ha lasciate Ermino, perchè senza difficoltà venga nella di lui casa ammesso. Fausto travestito sul punto di picchiare è trattenuto prima da una donna che toltolo pel medico vuole che vada a visitar suo marito infermo, indi da due palafrenieri di un cardinale che lo chiamano da parte del padrone, e finalmente da un servo di casa pieno di vino, per cui è costretto a ritirarsi. Rimpatria intanto nello stesso giorno Folco fratello d' Ermino che di soldato divenuto mercatante, di povero schiavo ricco e libero, viene a rivedere la

sua

sua famiglia. Picchia; ma il servo ubbriaco, dopo aver detto che Ermino è morto di peste, e che Livia è fuggita via, serra l'uscio, ed il lascia fuori pieno di sospetti. Egli però, si sovviene di aver per ventura conservata una chiave dell' uscio di dietro. Il medico, che stà in osservazione, vede entrare questo mercatante in casa senza raffigurarlo, si dispera, vuol ire a coglierе sul fatto la moglie, batte la porta, ma non essendo ravvisato dalla fante per essere nella guisa accennata travestito, è ingiuriato ed escluso. Ripigliate le sue vesti, e toltasi la finta barba, va in casa, trova il fratello, si disinganna, chiede perdono alla moglie del torto che le faceva col sospettar di lei, e si conchiude il matrimonio di Livia con Fausto.

Sono questi gl' intrighi pericolosi e le stragi che somministrano la *gelosia e la vendetta italiana?* sono essi più pericolosi, non dico de' *Fajeli* di ultima data, ma del *Principe geloso*, di *Sganarello* e di *Giorgio Dandino* che

che da circa un secolo e mezzo si rappresentano in Francia, dove giusta il pensare del *Marmontel*, non vi dee essere nè gelosia nè vendetta? Nè il *Geloso* del Bentivoglio avrebbe dovuto essere da lui ignorato, per poco che avesse l' uso di fornirsi di dati certi prima di fondar principii filosofici: mentre le poesie e le commedie di questo nostro illustre scrittore s' impressero in Parigi dal *Furnier* l' anno 1719, e si dedicarono da Giuseppe di Capua a monsignor Cornelio Bentivoglio d'Aragona Nunzio di Clemente XI al re Cristianissimo.

L' argomento di questa favola è nuovo. L' autore stesso dice nel prologo che si è sforzato di comporre una commedia

Nuova d' invenzione e d' argomento,
Non tolta da Latin nè Greco autore,
Non mai più udita nè veduta in scena,
Il suo nome è il Geloso. Questa è Roma ecc.

E

E sia questa una delle tante evidenti prove per ismentire quegl' imperiosi critici filosofi di buongusto, i quali tacciano senza conoscerle tutte le nostre antiche commedie, come se fossero state sempre fredde e languide copie e traduzioni de' Greci e de' Latini.

Tralle grazie comiche di questa favola son da contarsi gl' impedimenti che sopravvengono a Fausto nell'atto III, ne' quali si rinviene la piacevolezza degl' *Importuni* (*les Facheux*) del *Moliere*, ma col maestrevole vantaggio che essi sono utili a fare avanzare con moto l' azione. Il discorso d' Ermino ingannato dalle apparenze nella quinta scena dell' atto IV è proprio naturale vivace ed elegante. Piacevole è nella scena seguente il di lui contrasto colla Nuta non essendo da lei raffigurato. Buona ed imitata da un frammento di Plauto è pure la disperazione di Fausto che nella scena quarta dell' atto V vuole andar via per vincere la propria passione; e bella è poi la quinta in cui riceve la notizia del suo conchiuso

ma-

matrimonio con Livia. Macro congedando gli spettatori mostra lo scopo morale dalla favola:

Voi che avete moglier giovane e bella,
Da lui pigliate esempio, e non ne siate
Gelosi più, che certo fate peggio;
Perchè il più delle volte è temeraria.
La gelosia che vi presenta cose
Che 'n effetto non sono; e non è doglia
Nè miseria di lei peggiore al mondo.

I *Fantasmi*. Una libera elegante imitazione della *Mostellaria* di Plauto si ammira in quest' altra favola del Bentivoglio. Egli che pur sapeva sì bene inventare e disporre senza altra scorta che la natura, volle non per tanto dare un bell' esempio del modo di trasportare nelle moderne lingue le antiche favole con grazia e con franchezza e vivacità di colorito nelle maniere. Nel prologo mostra gran rispetto per

la dotta antichità. Noi, dice, nulla faremo di perfetto, se dietro ai di lei vestigii non andremo:

Che come uno scultore, un dipintore
Non potrà mai dipignere o scolpire
Figura ond' abbia onor, se pria non vede
E le sculture e le pitture antiche
Di cui tolga il model; così ancor noi
Non sappiam fare alcuna cosa bella,
Se questa antichità per nostro specchio
Non ci mettiamo innanzi.

Lo stile è al solito felice ed elegante da per tutto, di che molti passi assai belli si potrebbero addurre in prova; ma ci contenteremo di un solo dell' atto III, cioè di una parte del racconto che fa il servo al vecchio Basilio intorno a' fantasimi che gli dà a credere che appajono nella loro casa. Accorro, egli dice, ai gridi di Fulvio, e gli domando, *Che*

Chè avete? che vi duol, padron mio caro?
Su su (disse ei tremando come foglia
E pallido nel viso come un morto)
Datemi le mie calce e il mio giubbone,
Ch' io non voglio dormire in questa casa,
Nè mai più porvi alla mia vita il piede.
Voi dovete sognar: che vi è incontrato?

Nol posso dire, egli mi risponde, prima de' nove giorni, e vestitosi si va di buon passo a dormir con Flaminio suo amico; io resto con più sonno che paura, ridendo e compassionandolo.

Così mentre di lui meco sol penso,
E che mi chino a spegner la lucerna
Col destro braccio, ch' era sulla panca,
E col suo lume mi toglieva il sonno,
Sento un subito strepito, il maggiore

 Che

Che mai sentissi alla mia vita, e veggo
L'uscio che s'apre da sua posta, ch' io
Pur dianzi chiuso avea col chiavistello.

Basil. *Miracolo! oh dio! ch' è quello ch' odo?*

Ne. *Poi veggo un uom, che dal sepolcro uscito*
Allora allor verso il mio letto viene.
Pelle nè carne avea, ma le ossa sole,
Ch' eran cinte da vermi e da serpenti;
E la squallida barba, e li capelli
Tutti di sangue avea macchiati e tinti.
Io vi lascio pensar s' ebbi paura.

Basil. *Io di paura sarei morto allora.*

Ne. *Necro (diss' ei con spaventevol voce)*
Or odi quel che ancora a Fulvio ho detto:

Non

Non mettete mai più quà dentro il piede ;
Ch' io non vi lascerò riposar mai
Giorno nè notte, ch' io son quì sepolto,
E starvi mi conviene eternamente.

In questa guisa arricchirono gl' Italiani la propria lingua delle antiche invenzioni, e rendettero le belle espressioni antiche interessanti per li moderni, sapendo dar loro (con pace anche quì del signor Giovanni *Andres*) un' aria fresca, delicata, moderna, e tutta lontana dalla *lentezza*, e dal *languore*. L' eleganza, e la facilità di esprimersi, e di verseggiare del Bentivoglio riscosse da' più dotti contemporanei le meritate lodi. Il Lollio, il Pigna, il Giraldi, il Doni, il Varchi, il Domenichi (che vagliono bene una gran parte de' censori transalpini) applaudirono a tutte le di lui poesie, e soprattutto, alle commedie. Il più vicino all' Ariosto per la commedia di quel tempo egli è senza dubbio questo nobile scrittore, il quale nell' elezione poi del

metro ha vinto l'istesso immortal cantore del *Furioso*. Egli gareggiò pure con felicità grande colla *Clizia* del Machiavelli, per aver sì acconciamente avvicinata l' antica *Mostellaria* ai nostri costumi, e lo superò ancora colla sempre dilettevole difficoltà del verso, onde accrebbe leggiadria e vaghezza ai suoi *Fantasimi*.

Cinque commedie compose allora Pietro Aretino che si discostano dalle commedie degli antichi, e dipingono costumi moderni con motti osceni, e con amarezza satirica, il *Marescalco*, l'*Ippocrito*, il *Filosofò*, la *Cortigiana*, e la *Talanta*. Il *Marescalco* pubblicato nel 1530 è una lunga commedia di cinque atti priva d' azione, di vivacità e d' interesse, benchè sottoposta alle leggi teatrali del verisimile; e consiste nell' estrema avversione che ha un Marescalco al matrimonio posta alla tortura dal di lui padrone con fingere di avergli destinato moglie con ricca dote, la qual poi trovasi essere un paggio vestito da femmina.

Que-

Questa commedia, e l' *Ippocrito* impresso nel 1542, ed il *Filosofo* uscito nel 1549, furono da Jacopo Doroneti pubblicate nel seguente secolo sotto nome del celebre poeta Tansillo con i titoli del *Cavallerizzo*, del *Finto*, e del *Sofista*; ma è ben noto che fu impostura tipografica scoperta poi dal Crescimbeni. La *Cortigiana* altra lunghissima commedia di cinque atti tessuta di molte scene oziose mordacissime, ed aliene dal fatto, contiene due azioni staccate di poco momento, e di niuno interesse, i cui passi rispettivi senza dipendenza tra loro si succedono alternativamente. Sono in essa posti alla berlina due personaggi ridicoli, cioè un Sanese scempiato che viene in Roma per farsi cardinale, imparando prima ad esser *Cortigiano*, da che nasce il titolo della commedia, ed un signor Parabolano Napoletano sciocco vano ed innamorato aggirato da una ruffiana, e da un furbo suo servidore. Francesco Buonafede altro impostore letterario che avea data alla luce la *Talanta* altra

commedia dell' Aretino nel 1604 col titolo di *Ninetta*, pubblicò anche la *Cortigiana* nel 1628, col titolo dello *Sciocco*, attribuendole ambedue al faceto poeta Cesare Caporali; e quest' altra impostura fu manifestata da Apostolo Zeno nelle *Annotazioni all' Eloquenza Italiana* del Fontanini. Queste commedie non possono notarsi di veruna superstiziosa cura di rendere italiane le maniere latine, e non per tanto mancano di ogni vivacità; la qual cosa pruova (contro l' asserzione dell' *Andres*) che la lentezza ed il languore provengono da tutt' altra sorgente, che dallo studio di adattare le antiche frasi alle moderne lingue (*a*).

L' arcivescovo di Patras Alessandro Piccolomini, nato nel 1508, da collocarsi tra gli uomini illustri del Cinquecen-

(a) Ciò non si osserva per amor di criticare un dotto straniero, ma solo per prevenire la gioventù contro i principii di una critica falsa.

cento, oltre a tante opere riferite dal Ghilini, e meglio dal Tiraboschi, compose tre commedie in prosa. La prima intitolata l' *Amor costante* si recitò nel 1536 in presenza dell' imperador Carlo V quando entrò in Siena, e s' impresse nel 1550. La seconda è l' *Alessandro* che si stampò nel 1553. L' *Ortenzio* che fu la terza, si rappresentò nel 1560 entrando in Siena il duca Cosimo I, e si pubblicò per le stampe l' anno 1571. Trovansi parimente impresse tralle sei degli Accademici Intronati di Siena uscite nel 1611. Giovanni Imperiali nel *Museo Istorico* parla delle due prime con molta lode, e cita Trajano Boccalini, da cui il Piccolomini stimavasi il principe dei poeti comici Italiani. Egli però seguì Plauto ed Aristofane nel far dagli attori volgere il parlare agli spettatori. Panzana nell' *Amor costante* dice, *Scoppio di voglia di ridere, e per rispetto de' forestieri tengo la bocca che non rida*. Un Napoletano nella stessa commedia introdotto, *dove*

son-

songo li forastiere? E Panzana additando l'uditorio dice: *Eccone qua tanti. De chiste* (l' altro ripiglia) *non importa, ride pure; isse songo a Sieno, e naje simmo a Pisa*. Lo stesso Panzana favella indi al medesimo uditorio, e descrive il carattere del napoletano Ligdonio.

Ariosto, Bentivoglio, Aretino, Dovizio, Machiavelli si valsero per tutti i personaggi delle proprie favole del solo linguaggio toscano; in quelle degl' Intronati comincia a vedersi alcun personaggio buffonesco subalterno che parla in qualche dialetto particolare, come Ligdonio del Piccolomini, o in una lingua straniera, come Giglio Spagnuolo di bassa condizione sedicente *Hidalgo* motteggiato di spilorceria nella commedia degl' *Ingannati* de' medesimi Accademici lanciati su gli Spagnuoli di quel tempo. Dice Fabrizio nell' atto I, *dove alloggiano gli Spagnuoli?* E l' altro risponde, *io non m' impaccio con loro; cotesti vanno al Rampino*. Lo stesso Fabrizio nel III dubitando d' una

fan-

ſante, dice: *Creda farmi stare a qualche scudo; ma è male informata, che io sono allievo di Spagnuoli*. Degni però di scusa sono gl' Italiani di allora, come troppo vicini al funesto sacco di Roma, che sì gran parte ne ridusse in miseria; e la commedia nomata degl' *Ingannati* si recitò due giorni dopo del *Sacrificio* che fu come un' introduzione agli spettacoli del carnovale del 1541. Domandando Gherardo dell' età della figliuola di Virginio, questi risponde: *Quando fu il sacco di Roma, che ella ed io fummo prigioni di que' cani, finiva tredici anni*. Di quel sacco parlò pure nel *Geloso* il Bentivoglio, e l' Aretino nella *Cortigiana*. La commedia degl' *Ingannati* è regolare e scritta puramente, in istile proprio, e con pratica e felicità vi si dipingono i costumi e le passioni; ma quegli Accademici si dipartono dalla semplicità de' prelodati autori, e vanno in traccia del ravviluppato assai complicato negli accidenti. Abbondano gl' *Ingannati* di sali e lepidezze, ma talvolta sono so-

verchio liberi, come pajono gli equivoci del lunghissimo prologo. Io non approverò mai le scene simili alla quinta del V atto di Cittina: *Io non so che trispigio sia dentro a questa camera terrena; io sento la lettiera fare un rimenìo, un tentennare che pare che qualche spirito la dimeni, ecc.* Si lascino queste imitazioni impudenti alla sfacciataggine de' repubblicani Ateniesi di venti secoli indietro che se ne compiacevano.

Regolari e piene di sali e motteggi sono le cinque commedie di Lodovico Dolce. Due ne scrisse in versi, il *Capitano* uscita alla luce nel 1545, e il *Marito* nel 1560; le altre tre sono in buona prosa, il *Ragazzo* che s'impresse nel 1541, il *Ruffiano* tratto dal *Rudente* di Plauto, e la *Fabrizia* che si pubblicarono nel 1549.

Nel 1548 comparvero in diverse città quattro altre buone commedie, i *Simillimi*, l'*Aridosio*, la *Sporta* e la *Filenia*. La prima fu comica imitazione in versi del celebre vicentino Tris-

sino de' *Menecmi* ei Plauto, ove però come afferma egli stesso, *volle servare il modo di Aristofane*, e v' introdusse il coro. *L' Aridosio* appartiene a Lorenzino de' Medici e la *Sporta* a Giambatista Gelli, ambi fiorentini. Scrisse anche il Gelli l' *Errore* altra commedia che non s' impresse se non nel 1603. Tralle migliori commedie di quel tempo si noverano le nominate del Gelli che *Moliere* non isdegnò d' imitar nell' *Avaro* ed in altre sue commedie. La protestazione che egli fa nel prologo della *Sporta*, mostra l' intelligenza ed il gusto che possedeva in tal genere: *In Essa* (egli dice) *non si vedranno riconoscimenti di giovani o fanciulle, che oggidì non occorre, ma accidenti di una vita civile e privata sotto una immaginazione di verità, e di cose che tutto il giorno accaggiono al viver nostro*. Con tutto ciò questo conoscimento e questa squisitezza di gusto non l' hanno salvato dalla negligenza de' posteri; e le di lui belle commedie non si leggono come

se

se scritte fossero nel linguaggio Tibetano. Questo piacevolissimo scrittore che morì d'anni sessantacinque nel 1563, fu calzolajo; ma si distinse in Firenze per molte lezioni recitate nell'Accademia Fiorentina, e per alcune traduzioni. La *Filenia* (l'ultima delle quattro indicate) fu una piacevole commedia di Antonio Mariconda cavaliere napolitano che sebbene s'impresse nel 1548 era stata rappresentata sin dal 1546 da alcuni gentiluomini napoletani mentovati nel libro I della storia di notar Castaldo, *nella sala del palazzo del principe di Salerno* (in Napoli) *dove stava sempre per tale effetto apparecchiato il proscenio*.

Intorno alla metà del secolo scrissero commedie con maggior felicità il Contile, il Firenzuola, il Lasca ed il Cecchi. Luca Contile letterato di grido compose in buona prosa la *Pescara*, la *Cesarea Gonzaga*, la *Trinuzia* che si pubblicarono con applauso nel 1550. Agnolo Firenzuola cittadino fiorentino abate Vallombrosano e letterato che si di-

distinse in più di un genere, e visse sotto Clemente VII e Paolo III, e morì in Roma poco prima del 1548, scrisse in prosa due belle commedie, i *Lucidi* impressa da' Giunti di Firenze nel 1549, e la *Trinuzia* uscita alla luce nel 1551. Antonio Francesco Grazzini detto il Lasca, uno de' cinque fondatori dell' Accademia della Crusca è assai benemerito della nostra lingua, compose più commedie in prosa elegante e graziosa tralle quali spiccano la *Gelosia* (che non rassomiglia punto all' atroce vendicativo furor geloso de' *Fajeli*) pubblicata in Firenze nel 1551, e la *Spiritata* nel 1560, le quali insieme colla *Sibilla* si ristamparono in Venezia nel 1585. Giovanmaria Cecchi cui si confessano i Fiorentini assai tenuti, oltre ad alcune pastorali, pubblicò nel 1550 e nel 1562 varie commedie in prosa ed in versi, intitolate i *Dissimili*, l' *Assiuolo*, la *Moglie*, gl' *Incantesimi*, la *Dote*, la *Stiava*, il *Donzello*, il *Corredo*, lo *Spirito*, e il *Servigiale*; e per quel che ne di-

ce

nel Quarto, molte altre ne rimasero inedite.

Dalla metà del secolo sino all'ottanta in circa uscirono al pubblico altre commedie lodate. Il Vignali contemporaneo dell'Aretino, del Franco e del francese *Rabelais*, e di un genio conforme, compose la *Floria* commedia in prosa, secondo Apostolo Zeno, licenziosa anzi che no, che si pubblicò nel 1560. Il *Capitano bizzarro* commedia in terza rima di Secondo Tarentino si recitò in Taranto, e s' impresse in Venezia nel 1551. Giordano Bruno di Nola compose la commedia del *Candelajo* che si pubblicò in Parigi nel 1582, e vi si reimpresse nel 1589, e poi nel secolo seguente quivi ancora si tradusse e si pubblicò col titolo di *Boniface et le Pedant*. L'*Eustachia* commedia in prosa del Giridani leccese s' impresse in Venezia per Aldo nel 1570. Il *Trappa* pure in prosa di Massimo Cameli aquilano si pubblicò nell' Aquila nel 1566. La *Virginia* che il secondo Bernardo Accolti fece sulla sua

serva, dal Fontanini è collocata tralle commedie in prosa, ma si scrisse in versi e per la maggior parte in ottava rima, la qual cosa osservò prima il Zeno. *La Flora* di Luigi Alamanni s'impresse in Firenze nel 1556 per cura di Andrea Lori che la fece recitare nella Compagnia di san Bernardino da Cestello con alcuni suoi intermedii (*a*). Questo elegante scrittore della *Coltivazione*, dell'*Antigone* e di belle satire (ma non già della *Libertà* tragedia attribuitagli dal Ghilini che però si compose da un apostata della Cattolica Fede) volle usare in tal commedia un nuovo metro cioè uno sdrucciolo di sedici sillabe (*b*), fatica e invenzione

(a) E' stata inserita nel 1786 nel tomo IV dell' ultima collezione del *Teatro Italiano antico*.

(b) Incomincia con questi versi che adduco per esempio:

E' mi conviene ogni mese come or venir a rendere
I miei conti di villa a Simone, il qual sempre dubita.
Che tutti i fattor ch' hanno le sue faccende in man il rubino ecc.

inutile intrapresa da altri Italiani ancora per imitare superstiziosamente il giambico greco e latino (*a*). Ma tutti i vantaggi che essi speravano ottenere co' nuovi metri poco e nulla grati all' orecchio italiano, presenta a chi sa maneggiarlo il solo endecasillabo sciolto. La commedia della *Flora* è bene scritta, in istile puro e piacevole, e copiosa di grazie comiche, e per questa parte degna di sì leggiadro scrittore. Tuttavolta (sebbene non vi si vegga punto uno studio affettato di trasportare in essa l' espres-

(a) Antonio Minturno propose anche un verso di dodici sillabe ad imitazione di quelli dell' antico poeta Spagnuolo Giovanni di Mena, come questo,

Non nocque a lei l' esser cotanto bella.

Un non ignobile letterato di Parma nel 1780 ha voluto rinnovar questo metro ne' suoi *Treoboli* commedia o traduzione accorciata e corretta dal *Trinummus* di Plauto che diede a recitare ai nobili giovani Accademici del Collegio di quella città, e che si eseguì egregiamente alla presenza de' Sovrani.

espressioni latine, sorgente all' avviso di taluno di *lentezza* nelle commedie italiane) sembraci ben lenta e languida nell' avvilupparsi e nello sciogliersi, e da non soffrire, per vivacità e sceneggiatura ed economia, il paragone di quelle dell' Ariosto, del Machiavelli e del Bentivoglio.

Lodate da molti, e singolarmente da Adriano Politi, son le commedie di Bernardino Pino da Cagli. Nel prologo degl' *Ingiusti Sdegni*, sua commedia impressa nel 1553 havvi una descrizione lodevole della commedia, nella quale si sostiene che tutti i vantaggi della pittura, della musica e della storia trovansi raccolti nella commedia. Nel leggerla non mi trovai molto contento del linguaggio dell' innamorato Licinio, il quale così dice alla sua Delia, che gli parla da dentro senza aprirgli la porta: *Licinio è qui che come smarrito augello cerca di ridursi nel vostro nido, come aquila che stà per fissar l' occhio in voi suo bel sole: deh uscite fuori, acciocchè i rag-*

 gi-

gi del vostro aspetto illustrino questo luogo, come io illustrato da voi veggio ogni cosa nelle più oscure tenebre della notte. Simili studiate espressioni son ben lontane dal linguaggio infocato di Fedria, di Panfilo, di Cherea di Terenzio, e di Erostrato dell' Ariosto. L'affettazione, il raffinamento, la falsità de' concetti cominciavano a fare smarrire a' poeti il sentimento della verità e della natura. In ricompensa però ben mi colpì nella stessa commedia la saviezza della fanciulla, che sebbene innamorata dissuade Licinio dal rompere le porte, non essendo in casa la di lei madre, come proponeva, per parlarle con libertà. Egli poi tutto ardore vuol tirarle un anello in segno di volerla sposare, ed ella l'impedisce dicendo: *Non gittate, non gittate, che io l' accetto, e come mio ve lo ridono, acciocchè se a Dio piacerà mai che io possa come vorrei, esser vostra, ne leghi eternamente ambedue; e tenete per certo che ogni mio desiderio, ogni mio pensie-*

siero, ogni mia speranza è che voi o per serva, o per altro che mi vogliate, abbiate ad essere scudo dell' onor mio: questo mi basti: ricordatevi di me. Non si possono mai abbastanza lodare questi tratti di saviezze che spandono per l'uditorio un piacere indicibile, specialmente quando sono espressi, come in questa scena, senza affettazione e senza farne un sermone da pulpito anzi che da teatro. Là dove le oscenità, gli equivoci impudenti eccitano il riso negli sfacciati col cui genio simpatizzano, ed il pudore se ne offende. Le altre commedie del Pino sono lo *Sbratta* impressa un anno prima degl' *Ingiusti Sdegni*: e due altre uscite alla luce più tardi, l' *Evagria* nel 1584, e i *Falsi Sospetti* nel 1588.

Francesco d' Ambra gentiluomo fiorentino morto in Roma nel 1558 (*a*) scrisse più commedie pregiate dagl' in-

(a) Di lui vedi il Crescimbeni, il Fontanini, il Poccianti, il Mazzucchelli.

telligenti, e per la lingua citate nel Vocabolario della Crusca. Le più stimate sono: i *Bernardi* in versi sciolti che si produsse in Firenze nel 1563 e 1564, la *Cofanaria* parimente in versi sciolti recitata con gl' intermedii di Gio: Batista Cini nelle nozze di don Francesco de' Medici e della regina Giovanna d' Austria stampata in Firenze nel 1561, ed il *Furto* scritta in prosa impressa nel 1560 e poi più volte ristampata, la quale vivente l' autore si era rappresentata dagl' Accademici Fiorentini nel 1544, e quindi raccolse gl' applausi più distinti in varii altri teatri italiani.

Nel medesimo periodo comparvero le commedie di Girolamo Parabosco; Una ne compose in versi che è il *Pellegrino* impressa nel 1570, e sette in prosa, cioè l' *Ermafrodito*, il *Ladro*, *il Marinajo*, la *Notte*, i *Contenti*, il *Viluppo* e la *Fantesca*, pubblicate dal 1549 al 1597, Nè in regolarità nè in grazia comica cedono gran fatto a quelle de' contemporanei.

Il

Il Capitano Niccolò Secchi compose quattro commedie in prosa noverate tralle migliori italiane . Gl' *Inganni* (tradotta poi nel seguente secolo dal principe de' comici francesi , ed imitata nel XVIII dal napoletano Niccolò Amentà) si recitò con sommo applauso in Milano alla presenza di Filippo II allora principe delle Asturie nel 1547, e s' impresse nel 1562 . L' *Interesse*, la *Cameriera* ed il *Beffa* si pubblicarono dal 1581 al 1584 l' una dopo l' altra .

La *Spina* ed il *Granchio* del cavaliere Lionardo Salviati , la *Suocera* di Benedetto Varchi , la *Balia* , la *Cecca* e la *Costanza* di Girolamo Razzi , il *Pellegrino* ed il *Ladro* del Comparini , il *Furbo* di Cristofaro Castelletti , la *Cingana* e la *Capraria* di Gian Carlo Rodigino , l' *Amore Scolastico* del Martini , il *Medico* del Castellini , il *Commodo* di Antonio Landi , la *Vedova* di Giambatista Cini , la *Teodora* del Malaguzzi , il *Capriccio* del cosentino Francesco Antonio

 Ros-

Rossi, i *Furori* di Niccolò degli Angeli; tutte queste commedie scritte parte in prosa e parte in versi nel periodo di cui parliamo, si faranno leggere senza noja da chi vuol conoscere il teatro italiano, per la regolarità, per le lapidezze, per la purezza ed eleganza dello stile, benchè per la licenziosità di que' tempi i motteggi e i sali in alcune non sieno sempre i più decenti, ed in altra la favola sia soverchio complicata.

Al declinar del secolo non declinò il gusto della buona commedia. S' impresse in Venezia nel 1581 la commedia intitolata gli *Straccioni* del commendatore Annibal Caro marchigiano, la quale però molti anni prima era stata composta e rappresentata con gran plauso in Roma. Niuno meglio di lui seppe seguir gli antichi dando all' imitazione la più gaja e fresca tintura de' costumi della sua età. Scusandosi nel prologo di avere ideato senza esempio un argomento, non solo doppio, come facevano gli antichi, ma interzato, di-

dice però di avere in ogni altra cosa seguitato il loro uso. *E se vi parrà* (soggiugne) *che in qualche parte l'abbia alterati, considerate, che sono alterati ancora i tempi e i costumi, i quali sono quelli che fanno variar le operazioni e le leggi dell' operare. Chi vestisse ora di toga e di pretesta, per begli abiti che fossero, ci offenderebbe non meno che se portasse la berretta a toglieri o le calze a campanelle.* Il Caro congiunse egregiamente l'artificio del viluppo alla piacevolezza comica (lasciando a parte la sua maravigliosa eleganza e purezza e grazia del dire) e pose nel tempo stesso nella passione di Gisippo e Giulietta un interesse che avvicina questa bella commedia al genere dell' *Ecira* Terenziana, e la salverà, sempre dal cadere in dimenticanza. E una verità costante che le dipinture delle maniere locali, benchè eccellenti, variano, per così dire, in ogni pajo di lustri; ma quelle delle passioni generali conservano la loro franchezza in ogni tem-

tempo. *Anima mia* (dice nell' atto II Gisippo che crede morta la sua bella Giulietta) *tu sei pure in luogo da poter chiaramente veder la costanza dell' animo mio ; la grandezza del mio dolore, e il desiderio di venir dove tu sei. Tu senti che il tuo nome m' è sempre in bocca: Tu vedi che la tua immagine mi stà continuamente nel cuore. Tu sai che d' altri che tuo non posso essere, quando bene ad altri sia dato*: Dovrebbero i giovani studiosi specchiarsi in simili naturalissimi esempi ed apprendere in questi sentimenti pieni di calore e di verità il linguaggio della natura ; quel linguaggio che sarà sempre ignoto a certuni che si hanno formato un picciolo frasario preteso filosofico che vogliono applicare in ogni incontro ed in ogni situazione.. Gisippo poi intende nell' atto V che Giulietta è viva. Satiro servo gliene reca la novella : *É risuscitata la Giulietta, la Giulietta*, egli dice

Gis. *Che Giulietta, bestia?*

Sat. *Oh padrone, che ho io veduto!*

Gis.

Gis. *Che hai spiritato?*

Sat. *Io ho veduta, io ho veduta la Giulietta, e l'ho veduta con questi occhi.*

Gis. *Qualcuna che le somiglia forse?*

Sat. *Lei stessa.*

Gis. *La Giulietta?*

Sat. *La Giulietta.*

Gis. *La mia?*

Sat. *La vostra.*

Gis. *Viva?*

Sat. *Viva?*

Gis. *Dove?*

Sat. *In casa di madama Argentina.*

Gis. *Stai tu in cervello?*

Sat. *Io non ho bevuto, io non vaneggio, io non dormo, io l'ho veduta, io le ho parlato, ella ha parlato a me, e mi ha data questa lettera e quest' anello che vi porto.*

Dem. *Questo è il giorno delle maraviglie.*

Gis. *Oh dio, questo è l'anello con che la sposai, e questa è sua lettera.*

Dem.

Dem. *Non m' avete voi detto ch' ella è morta?*

Gis. *Oimè! s' ella è morta! ah!*

Dem. *E quest' anello?*

Gis. *È suo.*

Dem. *E questa lettera?*

Gis. *È di sua mano.*

Dem. *Oh come può star questo? lasciatemela leggere.*

Merita di osservarsi la naturalezza di questo dialogo, in cui non si dice o si risponde cosa che non sembri l'unica espressione richiesta nel caso. Ma la bella lettera poi spira tutto il patetico della tenerezza sfortunata di un cuor sensibile che offeso si querela senza lasciar di amare. A' leggitori non assiderati dalla lettura di tragedie *cittadine* e commedie *piagnevoli* oltramontane; a quelli che non hanno il sentimento irruginito dalla pedantesca passione di far acquisto di libri stampati nel XV secolo, fossero poi anche scempi e fanciulleschi; a quelli che sanno burlarsi di coloro che non vorrebbero che altri rilevasse mai le bellezze de'

com-

componimenti quasi obbliati, per poterli saccheggiare a loro posta; a quelli in fine che non pongono la perfezione delle moderne produzioni nell'accumolare notizie anche insulse, purchè ricavate da scritti inediti, ma si bene nella copia delle vere bellezze delle opere ingegnose atte a fecondar le fervide fantasie de' giovani onde dipende la speranza delle arti; a' siffatti leggitori, dico, non increscerà di ammirar meco questa bellissima lettera degna del pennello maestrevole del Caro. Gisippo in essa è chiamato Tíndaro che è il suo nome primiero;

Dem. leggendo. *Tindaro, padron mio (così convien ch' io vi chiami, poichè mi trovo serva de' servidori della vostra moglie) gli affanni che io ho sofferti sinora grandissimi e infiniti, sono stati passati da me tutti con pazienza, sperando di ritrovarvi, e consolarmi di averv per mio consorte. Ma ora che finalmente vi ho ritrovato, poichè a me tolto vi siete,*

te,

te , sconsolata e disperata per sempre desidero di morire.

Gis. *Oimè! che parole son queste? .... seguitate.*

Dem. leg. *Ahi Tindaro, voi vi maritate; or non siete voi mio marito? Se non mi siete ancor di letto, e non volete essermi per amore, mi siete pur di fede, e mi dovete essere per obbligo. Non sono io quella, che per esser vostra moglie non mi sono curato di abbandonar la mia madre nè di andar dispersa dalla mia patria, nè divenir favola del mondo? Ricordatevi che per voi sono state tante tempeste, per voi sono venuta in preda de' corsari, per voi si può dire, che io sia morta, per voi son venduta, per voi carcerata, per voi battuta, è per non venir donna di altro uomo, come voi siete fatto uomo di altra donna, in tante è si dure fortune sono stata sempre d'animo costante, e di corpo sono an-*

ancor vergine; e voi non forzato, non venduto, non battuto, a vostro diletto vi rimaritate.

Gis. *E Giulietta scrive queste cose?*

Dem. leg. *Il dolore che io ne sento, è tale che ne dovrò tosto morire, ma solo desidero di non morir serva nè vituperata; per l'una di queste cose io disegno di condurmi, col testimonio della mia virginità, a mostrare a' miei, che io per legittimo amore, e non per incontinenza, ho consentito a venir con voi: per l'altro vi prego (se più di momento alcuno sono i miei prieghi presso di voi) che procuriate per me: poichè non posso morir donna vostra, che io non mi muoja almeno schiava d'altri. O ricuperate con la giustizia, o impetrate dalla vostra sposa la mia libertà: che, per esser ella così gentile, come intendo, ve la dovrà facilmente concedere: e, bisognando, promettete il prezzo che sono*

no

no stata comperata, che io prometto a voi di restituirlo.

Gis. *Oh che dolore è questo!*

Dem. leg. *E quando questo non vogliate fare, mi basterà solamente di morire: il che desidero così per finire la mia miseria, come per non impedire la vostra ventura. E per segno che io non voglio pregiudicare alla libertà vostra, vi rimando l'anello del nostro maritaggio. Nè per questo si scemerà punto dell' amor che io vi porto. State sano, e godete delle nuove nozze. Di casa della vostra moglie.*

Giulietta sfortunata.

Chi non senta a questa lettera correr su gli occhi suoi copiosamente le dolci lagrime della più delicata tenerezza, dica di sicuro di avere il cuore formato di assai diversa tempera da quella che costituisce un' anima nobile. Ogni parola è una bellezza per chi l'analizza, nè l'analizza chi non ha il cuore

fat-

fatto per ciò che i Francesi chiamano *sentimento*.

Non si vede nelle commedie di Luigi Groto, nè la verità e naturalezza dello stile, nè la patetica delicatezza degli *Straccioni* del Caro: ma son pur bene ravviluppate e ingegnose, e solo quanto al costume si vorrebbero più castigate. Esse sono tre, il *Tesoro* impressa nel 1583, l' *Alteria* nel 1587, e l' *Emilia* nel 1596, tutte scritte in versi, e con lo spirito di arguzia che domina ne' componimenti di questo famoso Cieco d' Adria.

Di Cornelio Lanci si hanno impresse sette commedie in prosa dal 1583 al 1591: la *Mestola*, la *Rochetta*, la *Scrocca*, il *Vespa*, l' *Olivetta*, la *Pimpinella*, e la *Niccolosa*, regolari per la condotta, naturali nello stile, vivaci ne' caratteri, ma alquanto libere ne' motteggi.

Il fiorentino Raffaello Borghini volle oltrepassare i confini comici. Nella sua *Donna Costante* ci diede un esempio (raro in tal secolo) di un intrigo pe-

ricoloso e più proprio per le passioni tragiche. Una fanciulla minacciata dal padre di altre nozze, per serbarsi al suo amante prende un sonnifero, e coll'ajuto di un medico si fa seppellire per morta; indi tratta dalla sepoltura si veste da uomo, e nell'accingersi a partir per Lione dove sapeva che dimorava l'amante bandito, lo trova in Bologna addolorato per la notizia della di lei morte. In mezzo all'allegrezza di vederla viva, questo suo amante chiamato Aristide è conosciuto ed arrestato. Alla novella che ne ha Elfenice ripiglia le vesti di donna coll'intento di manifestare al Governadore come Aristide è suo sposo, e quando non ne impetrasse la libertà, di ammazzarsi. In tale stato correndo per le strade quasi fuori di se per lo dolore, scarmigliata, con un pugnale alla mano (con poca verisimiglianza però) imbatte nella giustizia che mena a morte Milziade suo fratello convinto per di lui confessione di latroneccio. Shigottiscono gli shirri a vista

di colei che il giorno avanti era stata sepolta, e presi da strano terrore fuggono senza badare al delinguente, il quale si maraviglia della sorella viva che corre come forsennata, e giugne presso la casa di Teodelinda sua amante. Egli era stato sorpreso dal bargello con una scala di seta sotto la di lei casa, e per salvarne la fama si era accusato di aver voluto andare a rubare in quella casa, tuttochè gentiluomo e ricco egli fosse. Disperata Teodelinda avea risoluto, allorchè egli passerebbe per andare al patibolo, di gettarsi al suo collo, confessar pubblicamente il suo amore, e giustificarlo dell'infamia pel preteso tentato latrocinio. Ora vedendolo così solo lo scioglie e lo mena in casa. La vendicativa Timandra madre di Teodelinda dalla toppa dell' uscio gli vede abbracciati, e schizzando veleno va a chiamar Clotario suo marito perchè venga a prenderne crudel vendetta. Ma essi vengono liberati per opera della balia di Teodelinda e di Elfenice, e del medico Erosistrato,

 nel-

nella cui casa si rifuggono. Il Governadore intende i casi di Aristide e di Milziade, vede che un doppio parentado potrebbe riconciliare le due famiglie nemiche, e coll' autorità, colle ragioni e colle minacce dispone i due vecchi alla pace ed al maritaggio di Elfenice con Aristide e di Teodelinda con Milziade.

Una commedia siffatta piena di avvenimenti straordinarii e di pericoli grandi eccede i limiti della poesia comica naturale, e per questo capo è assai difettosa. Essa par tessuta alla foggia delle commedie spagnuole miste di tragico e di comico. Ma nelle contrade ispane si sarebbe incominciata a sceneggiare dall' innamoramento di Elfenice e dall' omicidio commesso da Aristide, proseguendosi per li sette anni che egli dimorò in Lione, mostrandosi la morte apparente di Elfenice, gli amori di Teodelinda e Milziade, con l'accaduto della scala, e scendendosi allo scioglimento colla condanna di Milziade impedita da Elfenice. Ma il Borghini inco-

comincia con senno la sua *Donna costante* dalla venuta di Aristide in Bologna nel giorno che è stata sepolta fintamente Elfenice, e che è menato a morir Milziade. Potrebbe dunque questa favola servir d'esempio agli Spagnuoli vaghi di situazioni risentite, qualora volessero continuare ad arricchire il proprio teatro di favole piene di grandi accidenti, ma senza cadere nelle stravaganze.

Io trovo nella favola descritta ben maneggiate le passioni ed espresse con sobrietà di stile; ma non son pago dei discorsi accademici e pedanteschi che vi si tengono, delle storie, degli esempi, de' versi, onde la riempiono il servo Lucilio, il medico Erosistrato ed il parassito Edace. Ed a che servono quelle inezie all' usanza spagnuola? L' autore l' accompagnò con sei intermedii. Il primo serve d' introduzione che va innanzi al prologo, in cui la scena rappresenta il Parnasso colle Muse, e vi si cantano quattordici versi. Nel secondo in fine dell' atto I si vede un

 an-

antro, che è la reggia del Sonno, in cui Iride ed il Sonno cantano due strofe. Nel terzo in fine dell' atto II si vede in un prato Cerere nel suo carro, e canta due ottave. Il quarto tramezzo rappresenta Roma in un carro trionfale innanzi al quale vengono legate le provincie soggiogate, e Roma canta una strofe, cui le provincie rispondono. Nel quinto intermedio Roma stessa comparisce scapigliata incatenata innanzi ad un carro trionfale occupato da Alarico, Genserico, Ricimero, Totila, Narsete, e dal duca Borbone generale di Carlo V, i quali cantano una canzonetta che dice,

Quella che il Mondo vinse abbiamo vinta,

alla quale succede il lamento di Roma, in due ottave che conchiudono

Già vinsi il Mondo, or servo a gente vile,
Come fortuna va cangiando stile.

Nell' ultimo intermedio viene di sotterra Plutone con Proserpina, dal mare Nettuno con Teti, dal cielo Giunone

con Giove, Venere con Vulcano e Cupido, i quali tutti cantando intrecciano un ballo. Eccoti dunque una commedia in prosa con accompagnamenti tali che le danno diritto a chiamarsi *opera in musica*, secondo la pretensione del Menestrier seguito dal Planelli. Questa Commedia dall' autore dedicata a Carlo Pitti nel 1578, s' impresse nel 1582, e nell' anno seguente si pubblicò *l' Amante Furioso* altra commedia del Borghini.

Altre commedie regolari e piacevoli in versi ed in prosa si pubblicarono dopo della riferita. Il *Vellettajo* del Masucci in versi si diede alla luce nel 1585: l' *Amico fido* del Bardi rappresentata in Firenze nelle nozze di don Cesare d' Este e donna Virginia de' Medici uscì al pubblico nel medesimo anno: la *Prigione* di Borso Argenti in prosa impressa nel 1587: la *Vedova* di Niccolò Bonaparte anche in prosa nel 1592: il *Fortunio* del Giusti parimente in prosa nel 1593.

Il perugino Sforza degli Oddi professor di leggi di gran nome nella patria, in Padova ed in Parma (dove morì l' anno 1610 secondo Apostolo Zeno, o nel 1611 come ci assicura il Bolsi presso il Tiraboschi) compose in bella assai e natural prosa tre commedie da mettersi accanto agli *Straccioni* del Caro quanto al loro genere e carattere. La prima intitolata *Crofilomachia* ovvero *Duello d' Amore e d' Amicizia*, si pubblicò nel 1586, ma era stata composta nella giovanezza dell' autore, e come nota lo Zeno sul Fontanini, fu recitata in Perugia con singolar piacere, e si ristampò più volte. La *Prigione d' Amore* si produsse nel 1592, ed in essa, come nella precedente, vi è una delicatezza di amore e di amicizia posta al cimento, e vi si scorge bellamente trasportata alla mediocrità comica l' avventura di Damone e Pizia, l' uno de' quali rimase per ostaggio dell' amico sotto lo stesso pericolo di vita, e l' altro ritornò puntualmente al suo supplicio. Oddi vi aggiunse la venuta di una

in-

innamorata che al vedere l'amante esposto, per essere ostaggio del di lei fratello che esattamente la rassomiglia, ed al sapere già vicina l'ultima ora dello spazio concesso al ritorno del reo, sotto il nome del fratello si presenta alla prigione e libera l'amante. La pena ch'ella ne riceve, è un sonnifero creduto veleno, che apporta poco stante un lieto scioglimento. L'altra commedia dell'Oddi non meno bella per la vaghezza de' caratteri e dell'intreccio, intitolata i *Morti vivi*, s'impresse nel 1597. Anche queste commedie dell'Oddi son da riporsi nella dilicata classe delle commedie tenere simili all'*Ecira*, le quali nel nostro secolo vedremo oltramonte degenerare in rappresentazioni *piagnevoli*.

Si rappresentò in Caprarola dagli Accademici di quella città il primo di settembre nel 1598 alla presenza del cardinal Odoardo Farnese gl' *Intrichi d'Amore* commedia che porta il nome di Torquato Tasso: e che s' impresse in Viterbo presso Girolamo Discepolo nel

nel 1604. E una favola assai avviluppata, piena per altro di colori comici e di caratteri piacevoli ben rilevati. Il Baruffaldi, e Monsignor Bottari dubitano che sia componimento dell' autore della *Gerusalemme*; il marchese Manso lo niega assolutamente; e l' abate Pierantonio Serassi nell' accurata *Vita di Torquato* impressa in Roma l' anno 1785, giudica che sia opera di Giovanni Antonio Liberati che fece il prologo e gl' intermedii a questa commedia, per la sola ragione che quest' Accademico di Caprarola si dilettava di scrivere nel genere drammatico. Tuttavia non abbiamo sinora sufficienti indizii da non istimarla opera del Tasso giovine. Il Manso per negarlo non ci disse di averlo saputo dal medesimo Torquato; e se lo negò per proprio avviso, è una opinione, e non una prova la di lui asserzione. Dall' altra parte il lodato abate Serassi quante volte discopre errori del Manso sulle cose che riguardano Torquato! Che sia poi piuttosto da riferirsi tal favola al Tasso napoletano nato

in

in Sorrento che al Liberati di Capraro-la, cel persuade in certo modo il carattere ben dipinto ed il dialetto di *Giallaise*; imperciocchè più facilmente poteva scrivere un carattere in lingua napoletana il Tasso nato in queste contrade e quasi in Napoli stessa da una madre napoletana, e quì allevato sino al decimo anno della sua età, e che vi tornò poscia già grande, e vi dimorò diversi mesi, e potè rilevarne alcune caricature e piacevolezze: che quel Liberati, il quale nè nacque in questo regno, nè si sa che lo visitò; ed altro di lui non si afferma se non che fece in quella favola gl' intermedii, e che si dilettava del genere drammatico.

Forse l' ultimo scrittore comico del cinquecento fu il vecchio Loredano che dal 1587 al 1608 pubblicò sette commedie in prosa, cioè *i Vani amori*, la *Malandrina*, la *Turca*, l' *Incendio*, la *Berenice*, *la Madrigna* e *Bigonzio*.

Di una commedia composta dal Guarnello fa menzione Muzio Manfredi nelle

le citate Lettere scritte da Lorena; di un' altra intitolata gl' *Inganni* di Curzio Gonzaga celebre nell' armi e nelle lettere, parla il Quadrio. Della *Porzia* e del *Falco* commedie inedite di Giuseppe Feggiadro de' Gallani si favella nel *Compendio Istorico* di Parma scritto dall' Edovari e non pubblicato. Della *Pellegrina* di Baltassarre di Palma parmigiano, che si rappresentò avanti al cardinal Grimani, e dell' altra del medesimo *i Matrimonii* recitata avanti al Duca Pier Luigi Farnese, si fa motto nel citato ms. dell' Edovari. Di un' altra commedia latina detta *Lucia* del cremonese Giuliano Fondoli pure inedita fa parola il Tiraboschi nella parte III del VII volume. Di queste, e delle due commedie di Bernardino Rota lo *Scilinguato* e gli *Strabalzi* mentovate con gran lode dal Ghilini, e de' *Marcelli* di Angelo di Costanzo nominati dal Minturno, e di qualche altra eziandio rimasta sepolta, basti averne accennati i titoli, giacchè per essersene perduto ogni vestigio, o per aver riposato

sato nell' oscurità di qualche privato archivio, non hanno contribuito all' avanzamento della poesia comica.

Queste sono le commedie italiane da' nostri chiamate *antiche* ed *erudite*. Or quali di queste ha lette il prelodato maestro di Poetica Francese? In qual di esse ha trovato quella sognata *mescolanza di dialetti*, quei *gesti di scimia*, quella tremenda pericolosa *gelosia e vendetta italiana*? E se ne ha lette alcune, come mai osò dire esser esse *così sfornite d' arte, di spirito e di gusto che neppure di una sola possa sostenersi la lettura* (a)? Che se egli seppe

(a) Fu strana cosa che l' Enciclopedista *Marmontel* avesse ciò pronunziato senza pensare e senza leggere. Ma stranissimo poi che un Italiano avesse pappagallescamente copiate e ripetute le inconsiderate parole di colui senza citarlo nell' opera detta *del Teatro* proscritta in Roma nel 1771 e ristampata in Venezia nel 1773. L' autore anonimo (che si crede che fosse Francesco Milizia, di cui in un Giornale Siciliano si è parlato con poco vantaggio) affermò sulla stessa intonazione che nell' immensa colle-

pe soltanto per tradizione che esistevano commedie *antiche* in Italia, o stimò che altra cosa non fossero che le farse dell' Arlecchino per avventura vedute sul teatro detto Italiano di Parigi, egli stesso può avvedersi del torto che fa alla propria erudizione e filosofia, giudicando così a traverso della commedia italiana di cui non aveva nè contezza nè idea veruna. Veramente una nazione, che fece risorgere in Europa tutte le belle arti e le scienze, il gusto, la politezza e la libertà stessa (come è provato), meritava un poco più di diligenza in quell'erudito maestro di Poetica Francese. E che direbbe egli se si vo-

lezione delle nostre commedie, *non ve n'è una sola di cui un uomo di spirito possa sostenere la lettura*. Adunque codesto scempiato cianciatore copista, fralle commedie dell'Ariosto, del Bentivoglio, del Macchiavelli, del Caro, dell'Oddi e di altri venti almeno scrittori riputati, egli non ne trova una che si possa leggere da un uomo di spirito? Il suo spirito sconcertato merita tutta la compassione!

volesse dare idea del teatro di Atene sulle rappresentazioni de' Neurospasti? Che, se per dare a conoscere il teatro de' Francesi, dimenticato *Moliere* e *Racine*, se ne fondasse un giudizio diffinitivo su Jodelle ed Hardy, o su i cartelloni delle Fiere Parigine?

CAPO V.

Produzioni comiche di Commediani di mestiere nel secolo XVI.

UN secolo dotto fa risplendere di riverbero ancor quelli che non lo sono. Erano in tal tempo cresciuti gli attori di mestiere, benchè tante accademie insieme colla poesia teatrale coltivassero ancora il talento difficilissimo di ben recitare. Si trovò allora tra essi più di un commediografo ingegnoso. Andrea Calmo, veneziano morto l'anno 1571 fu attore ed autore molto esperto, ed applaudito, come sappiamo da una lettera del Parabosco. Egli scrisse alcune commedie in prosa nel suo grazioso dialetto nativo mescolato talvolta col bergamasco, col greco moderno e coll'idioma schiavone italianizzato; ed è probabile che a simili farse istrioniche avesse la mira il prelodato Marmontel col suo copiatore Milizia. Le commedie

die del Calmo sono: la *Spagnolàs*, il *Saltuzza*, la *Pozione*, la *Rodiana* e il *Travaglia*, pubblicate dal 1549 al 1556. Il Lombardo altro attore di professione diede alla luce nel 1583 l' *Alchimista* sua commedia lodata. Fabrizio Fornari napoletano, detto il Capitan Coccodrillo comico *Confidente*, pubblicò in Parigi per l' Angelier nel 1585 la commedia intitolata l' *Angelica*, che si ristampò poi in Venezia nel 1607 pel Bariletto. Il famoso attore padovano Angelo Beolco chiamato il *Ruzzante* scrisse alcune commedie che s' impressero nel 1598, cioè lo *Fiorina*, l' *Anconitana* e la *Piovana*, le quali dal Varchi nell' *Ercolano* furono anteposte alle antiche Atellane. Francesco Andreini pistojese marito della celebre attrice Isabella Andreini, ed attore anch' egli che rappresentava da innamorato; e dopo la morte della moglie da tagliacantone col nome di *Capitano Spavento da Vallinferna*, volle ancora distinguersi come autore scrivendo più dialoghi, farse e commedie ov

acciabattò quanto aveva in iscena recitato come attore, cioè le rodomontate.

Generalmente i pubblici commedianti andavano per l'Italia rappresentando certe commedie chiamate *dell' Arte* per distinguerle dalle *erudite* recitate nelle accademie e case particolari da attori nobili civili istruiti per proprio diletto ed esercizio. Si notava, come dicono i commedianti, *a soggetto*, il piano della favola e la distribuzione e sostanza dell' azione di ogni scena, e se ne lasciava il dialogo ad arbitrio de' rappresentatori. Queste farse istrioniche aveano per oggetto primario l' eccitare il riso con ogni sorte di buffoneria, e vi si faceva uso di *maschere* diverse, colle quali nel vestito, nelle caricature e nel linguaggio si esagerava la ridicolezza caratteristica di qualche città. *Pantalone* era per lo più un mercatante veneziano d'ordinario dedito alla spilorceria; il *Dottore* un curiale bolognese cicalone; *Spaviento* un millantatore poltrone; *Coviello* un furbo, *Pascariello* nu vecchio goffo che non

conchiudeva un discorso incominciato con grande apparato, tutti e tre napoletani; *Pulcinella* un villano buffone dell' Acerra; *Giangurgolo* un goffo calabrese; *Don-Gelsomino* un lezioso insipido romano o uno Zima fiorentino; *Beltramo* un milanese semplice; *Brighella* un ferrarese raggiratore; *Arlecchino* uno sciocco malizioso da Bergamo. Ma vedasi in margine ciò che di questi e di altri simili personaggi comici ridicoli scrisse il Gimma nell' *Italia letterata* (a). Il volgo Italiano se

 ne

(a) *De' moderni Italiani* sono stati molti personaggi o *sciocchi, o ridicoli, o astuti nelle commedie introdotti, come sono* Don Pasquale *de'* Romani, la *Pasquelle de' Fiorentini*, i *Travaglini de' Siciliani*, i Giovannelli *de' Messinesi*, il *Giangurgolo de' Calabresi*, il Pulcinella, il Coviello, il Pascariello *de' Napoletani* .... E riguardo segnatamente al *Pulcinella*, aggiunse: *Silvio Fiorillo commediante che appellar si faceva* il Capitano Matamoros, *inventò il Pulcinella napoletano, e collo studio e colla grazia molto vi aggiunse Andrea Calcese, detto* Ciuccia

ne compiacque per la novità e per quello spirito di satira scambievole che serpeggia tra' varii popoli di una medesima nazione, siccome avviene in Francia ancora tra' Provenzali, Normanni e Gasconi, e nelle Spagne tra' Portoghesi e Castigliani e Galiziani, Valenziani, Catalani, Andaluzzi, le cui ridicolezze e maniere di dire e di pronunziare rilevansi con irrisione vicendevole. In queste farse *dell' arte*, nelle quali erroneamente varii oltramontani male istruiti sogliono far consistere la commedia Italiana, possiamo ravvisare qualche reliquia degli antichi mimi, la cui indole libera e buffonesca è stata sempre d' introdurre prima certo rincrescimento della buona e bella poesia sce-

---

cio *per soprannome, il quale fu sartore, e morì nella peste dell' anno 1656, imitando i villani dell' Acerra città antichissima di Terra di Lavoro poco distante da Napoli*. Questa città è lontana poche miglia dall' antica Atella dove s' inventò l'antica commedia Atellana adottata da' gravi Romani.

scenica, indi di cagionarne la decadenza.

Contro di questa verità par che abbia l'erudito abate Carlo Denina opinato, allorchè affermò (a), che *dalla schiera de' commedianti sogliono per l'ordinario uscir fuori i migliori poeti drammatici*. È ciò vero? Si è verificato questo suo avviso in alcun paese? Lasciamo stare i Greci, de' quali non avrà egli certamente preteso parlare; perchè tra questi non vi fu schiera di commedianti, nella quale non entrassero gli stessi poeti, confondendosi gli uni negli altri nel libero popolo Ateniese sempre che gli autori non mancavano, come Sofocle, di voce e di disposizioni naturali proprie per comparire sul pulpito. L'asserzione del Denina non si verifica nè anche ne' Latini. Si ha memoria per ventura che i comedi e tragedi Roscio, Esopo, Ambi-

(a) Nel *Discorso della Letteratura* Parte I, art. 26.

bivione ecc. avessero sulla scena latina prodotte commedie e tragedie eccellenti, superando nelle prime Cecilio, Lucilio, Nevio, Plauto, Afranio, Terenzio, e nelle seconde Ennio, Pacuvio, Accio, Varo, Mecenate, Germanico, Ovidio, Stazio, Seneca? Quanto a' moderni molto lontana dal vero parrà la di lui opinione. Qual commediante in Francia (ove se n' accettui il solo *La-Nue* che compose il *Maometto II*) ha composte tragedie passabili, non che pregevoli? Quale che meriti di porsi in confronto de' due *Corneille*, di *Racine*, del *Piron*, del *Crebillon*, del *Voltaire*? Per le commedie non v' ha tra tanti e tanti commedianti chi uscisse dalla mediocrità, ove se n' accettui il solo *Moliere*, che colse le palme prime, ed il *Dancourt* assai debole attore, che pur dee contarsi tra' buoni autori; là dove contansi fuori della classe de' commedianti di mestiere tanti stimabili scrittori comici, come *Des-Touches*, *Regnard*, *Du-Freny*, *Saint-Foi*, *Piron*, *Gresset* e cento altri.

Qual

Qual commediante nelle Spagne (senza eccettuarne *Lope de Rueda*, che fu il Livio Andronico di quella penisola) si è talmente accreditato che contar si possa tra' migliori scrittori al pari del *Vega*, del *Caldcròn*, del *Moreto*, del *Solis*, del *Roxas*, di *Leandro de Moratin*? Nella Gran Brettagna si ammirano i due pregevoli autori *Shakespear* e *Otwai*, che tra gli attori si segnalarono ancor componendo; ma le loro favole piene di bellezze e di mostruosità, non trovano competitori nell' *Adisson*, nel *Van-Broug*, nel *Wicherley*, in *Gai*, in *Stèele*? *Garrick* che fu l' Esopo dell' Inghilterra, può come autore gareggiare co' nominati valenti scrittori non commedianti? Certo è poi che fra gl' Italiani la decisione del Deoina, che sì franco decreta in tutto quel suo *Discorso*, è molto più manifestamente opposta alla verità. La storia che abbiamo tessuta degli autori tragici e comici del XVI secolo, e de' due seguenti, dimostra l' immenso spazio che se-

 pa-

para Ariosto, Bentivoglio, Machiavelli, Caro, Oddi, Porta, Goldoni, e molti altri, e Trissino, Rucellai, Tasso, Manfredi, Bonarelli, Dottori, Maffei, Varano, Alfieri, da commedianti di mestieri Calmo, Ruzzante, Capitan Coccodrillo, Lombardo, Scala, i quali o non mai osarono porre il piede ne' sacri penetrali di Melpomene, o vi entrarono strisciandosi pel suolo a guisa di bisce, come l'Andreini, e nella stessa commedia consultarono più la pratica scenica, e i sali istrionici e i *lazzi*, che l'arte ingenua di Talia, e i passi di Menandro e di Terenzio, contenti del volgare onore di appressarsi al più alle farse Atellane.

CAP.

CAPO VI

Maschere materiali moderne.

Nel vasto numero delle riferite commedie *erudite*, i personaggi intenti ad imitare con verità le azioni civili, comparivano sulle scene a volto nudo. Nelle farse istrioniche dette *dell' arte* gli attori caratterizzati nella guisa già descritta, si coprivano di *maschere*, le quali s' inventarono successivamente parte nel XVI secolo, e parte nel XVII. E fu un errore del Nisieli, e del p. Bianchi il riferire al XVII l' Arlecchino, il Dottore, il Pantalone, il Brighella, il Capitano Spavento; imperciocchè in molti componimenti del XVI si vede introdotto il Dottor Graziano, ed il Soldato millantatore, e nella composizione musicale di Orazio Vecchi intervennero, il Dottore, il Pantalone, il Brighella.

Ma le nostre maschere sono assai di-

diverse dalle antiche pel fine, per la forma, e per l' uso. Quanto al fine si è già veduto nel volume I che gli antichi avendo bisogno per la vastità de' loro teatri di accrescere la voce, e di avvicinare il personaggio al numerosissimo uditorio, vi provvidero colle maschere. Non così i moderni che hanno piccioli teatri, e non ricorsero alle maschere se non per muovere il riso con una figura caricata. Quanto alla forma gli antichi nelle maschere rappresentavano i volti umani quali sono, per valersene nelle tragedie e nelle commedie. I moderni coprono alcuni personaggi comici di maschere che imitano piuttosto il sembiante di uranghi che di uomini. Noi non possiamo capire dove siensi trovati gli originali delle acutissime barbe de' Pantaloni, e de' visacchi degli Arlecchini. Le maschere moderne coprono il solo volto, e talvolta non interamente; e le antiche coprivano tutto il capo; e può additarsi come una rarità l' unica mezza mascheretta simile a quella che oggi noi

noi adopriamo nelle feste di ballo, la quale si vede nella Tavola XXXV del IV volume delle *Pitture di Ercolano* sulla testa di una figura di donna che dimostra che stà cantando.

E quanto all' uso della maschera nulla di più ragionato presso gli antichi, e nulla di più goffo e puerile presso i moderni. Quelli variavano la maschera giusta il bisogno di ogni favola; e questi si hanno inchiodate sul viso sempre le medesime maschere. Presso gli antichi tutti gli attori rappresentavano mascherati, essendo tra essi un delitto di mostrarsi al popolo con volto nudo; e se tra' Romani alcuno deponeva la maschera era solo in pena di avere male rappresentato, per soffrire a volto scoperto le fischiate della plebe. Al contrario gli attori moderni compariscono scoperti quasi tutti, e ce ne applaudiamo] a ragione; perchè la più bella parte della rappresentazione, cioè il cambiare il volto a seconda degli affetti, mal potevasi esprimere dagli antichi Roscii, Esopi, Satiri, Neottole-

mi

mi con que' duri gran capi di corteccia dipinta, continuo ostacolo all' accompagnar le situazioni co' successivi cambiamenti di volto. Ma poi i moderni stessi sono caduti in un assurdo peggiore col frammischiare con gli attori scoperti quegli altri mascherati, cioè i quattro poveri vergognosi perpetui, il Pantalone, il Brighella, l' Arlecchino, il Dottore che si coprono di una faccia di cartone o di cuojo dipinta e invernicata (*a*). Gli antichi finalmente accompagnavano la maschera della testa con tutto il vestito, in tutti gli attori accomodandolo alla nazione, al carattere, al tempo; e non commettevano l' error grossolano di vestirne una parte alla moda corrente, e di abbagliare il rimanente alla foggia de' contemporanei di Agamennone, o di Giano. Ma gli strioni d' Ita-

(a) Lo stesso assurdo si nota nel teatro spagnuolo, nel quale il *Vejete* ha una mascheretta, e si frammischia con gli altri attori non mascherati.

talia tra i *Florindi* e le *Beatrici* che imitano le vesti, le moine, le caricature più recenti, hanno mescolato quattro lasagnoni con abiti fantastici, o al più usati in altri secoli.

Da ciò si deduce, che non vi è altro modo di rettificar le maschere moderne, che col bandirle d' un colpo dal teatro istrionico ancora, come si fece nelle accademie che coltivarono la commedia. Se ne deduce parimente che Pietro Chiari pedantescamente pretese giustificare le maschere degli strioni moderni coll' esempio delle antiche sostenendo con vana quanto trita erudizione la loro mimica pertinacia, poltroneria, o paura di smascherarsi.

Fine del Tomo V.

SOMMARIO

LIBRO IV

CA-

CAPO I

CAPO II

Er-

Pre-

CAP.

CAP. III

CAP. IV

Li-

La-

CAPO V.

Si

CAPO VI

ASSOCIATI

Dopo la pubblicazione del IV Tomo

Del Giudice per dieci copie.
Sig. Carlo Cancellieri.
Sig. Castiglione.
Dottor Fisico sig. D. Domenico Lauriti di Penne.
Sacerdote sig. Freccia di Loreto.
Abate de Lassis.
Canonico sig. D. Lodovico del Nunzio.
Sig. Conte Milano Consigliere di Stato.
Sig. Sedati Presidente del Tribunale Criminale in Salerno.

ERRORI	CORREZIONI
Pag. 16 lin. 10 qnesta	questa
30 18 dedicataria	dedicatoria
128 8 rèviore	rèvivre
ivi 10 voulair	vouloir
168 9 laguidissima	languidissima
175 3 e 4 quella contraria	quelle contrarie
176 e maestrevoliche	maestrevoli che
197 12 *litigas . Olympio*	*litigas , Olympio*
226 5 poco e nulla	poco o nulla
230 21 Ormafrodito	Ermafrodito
233 lin. ult. franchezza	freschezza
248 10 *Crofilomachia*	*Erofilomachia*
ivi 23 tagliacamtone	tagliacantone
257 13 *Razzante*	*Ruzzante*
257 17 *Ereolano*	*Ercolano*
262 10 acoettui	eccettui
ivi 18 accettui	eccettui
263 20 Deoina	Denina
266 21 visacchi	visacci
268 18 abbagliare	abbigliare

STORIA CRITICA
DE' TEATRI
ANTICHI E MODERNI
divisa in dieci tomi

DI
PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI
NAPOLETANO
SEGRETARIO PERPETUO
DELLA SOCIETA' PONTANIANA
Anziano della Italiana di Scienze Lettere
ed Arti di Livorno
Professore Emerito della R. Università
di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO VI

NAPOLI.
PRESSO VINCENZO ORSINO
1813.

STORIA CRITICA DE' TEATRI

ANTICHI E MODERNI

divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

Anziano della Italiana di Scienze Lettere ed Arti di Livorno

Professore Emerito della R. Università di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO VI

N... LI

PRESSO ... ORSINO

Ardito spira
Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore
Metastasio nel Temistocle.

STORIA DE' TEATRI

CONTINUAZIONE

del Teatro Italiano del secolo XVI. e del Libro IV.

CAPO VII

Pastorali.

LE favole pastorali che dopo il *Cefalo* del Correggio e l' *Orfeo* del Poliziano si scrissero nel Cinquecento, non meritavano di esser segno a tante censure pedantesche per l' unica ragione di non trovarvene esempio fra gli antichi. Imitinsi questi venerabili maestri nella grande arte che ebbero di ritrarre quasi sempre al vivo la natura; sieguansi con critica e sagacità ne' generi da essi maneggiati, ma non si escluda tutto ciò che dopo di essi può l' umano ingegno inventare con la scorta degli eterni principii della poetica ragione su-

 pe-

periori sempre alla pedanteria scrupolosa. Aminta e Mirtillo c' interessano e commuovono per quanto comporta la loro condizione; or perchè riprovarli se non rassomigliano ad Edipo e ad Ippolito?

Il nolano Luigi Tansillo celebre poeta fu il primo nel secolo XVI a produrre una specie di pastorale, *I Due Pellegrini* (*a*), componimento scenico che nella famosa cena data da don Garcia de Toledo a donna Antonia di Cardona in Messina si rappresentò nel 1529 (*b*), fu ben diffinito dall' abate Mau-

(a) Degli errori commessi dall' esgesuita Saverio Lampillas nel parlar di tal componimento, facemmo motto nel tomo IV delle *Vicende della Coltura delle Due Sicilie*.

(b) L' esgesuita Saverio Bettinelli celebre poeta del secolo XVIII errò ancora nel credere che quella cena del 1529 fosse stata data da don Garcia essendo vicerè della Sicilia. In quell' anno però era colà vicerè il duca di Monteleone Pignatelli. Don Garcia non fu vicerè prima del 1565. V. il citato tomo IV della nostra opera sulle Sicilie.

Maurolico *quasi pastoralis ecloga*, avendo in effetto non poco dell' ecloga, se non che se ne allontana per contenere un' azione compita che ha un nodo ed uno scioglimento di lieto fine.

Anche la *Cecaria e Luminaria* di Antonio Epicuro può aversi in conto di una specie di pastorale, benchè di pastori non trattasse, e dall' autore fosse nominata tragicommedia. La *Cecaria* sarebbe anteriore ai *Due Pellegrini* del Tansillo, essendosi impressa nel 1526; ma l' azione si scioglie colla *Luminaria* che n' è una continuazione o seconda parte che unita alla *Cecaria* s' impresse nel 1535 in Venezia, dove sino al 1594 se ne ripeterono altre quattro edizioni.

La pastorale che in un certo modo si scosta meno dal *Ciclope* di Euripide, è l' *Egle* del Giraldi Cintio che egli intitolò *Satira*. S' impresse in Ferrara nel 1545, e si era rappresentata nel medesimo anno la prima volta in casa dell' autore a' 24 di febbrajo, e la seconda a' 4 di marzo alla presenza del

 du-

duca Ercole II e del cardinale Ippolito di lui fratello. *La rappresentò* (si dice nella lettera premessavi) *messer Sebastiano Clarignano da Montefalco. Fece la musica messer Antonio del Cornetto. Fu l'architetto e il pittore della scena messer Girolamo Carpi da Ferrara. Fece la spesa l'Università degli scolari di legge.*

Domandiamo ora che musica fu quella che si fece a questa pastorale ed alle altre che la seguirono? perchè quasi di tutte si trova scritto di avervi fatta la musica qualche maestro. Il teatro in quel tempo non vide ai componimenti scenici altra musica congiunta eccetto quella che animava i cori. Delle tragedie si dice espressamente che aveano i cori cantati. Nelle opere di Antonio Conti si afferma che *furono cantati a Roma e a Vicenza i cori della* Sofonisba e che tuttavia *resta la musica de' cori della* Canace. Quando nel teatro Olimpico di Vicenza si rappresentò l'*Edipo* del Giustiniani, *il coro* (dice in una lettera Filippo Pigafet-

setta) *era formato di quindici persone sette per parte ed il capo loro nel mezzo, il qual coro in piacevol parlare ed armonia adempì l' uffizio suo.* Delle commedie non che in versi, in prosa, si è osservato nel tomo precedente che la musica ne rallegrava gl' intervalli degli atti. E se mai se ne volesse un esempio forestiere, *el Musico por anior* commedia spagnuola è tutta recitata, fuorchè ciò che cantasi da colui che si finge musico. Oltrechè in molte migliaja di commedie recitate della medesima nazione, a riserba di qualche dozzina di esse, si trovano frequentemente alcune strofe o canzonette cantate in coro dalle damigelle di qualche principessa, nell' impressione delle quali se si avesse voluto conservare il nome del maestro, avrebbe potuto notarsi con ogni proprietà, vi fece la musica (p. e.) *il maestro Ita, il maestro Corelli* ec., benchè esse si sieno rappresentate e si rappresentino attualmente col solo canto naturale della favella. Ora nelle pastorali che s' inven-

tarono in quel tempo non si vollero gl' Italiani privare di quell' armonico accompagnamento già introdotto. E come agli autori di esse sarebbe venuto in mente di farvi una musica continuata per tutto il dramma (come indi avvenne nell' *opera*) senza averne avuto esempio? E se l' avessero tratto dagli antichi, non ci avrebbero essi informato di sì notabile novità, quando di altre particolarità più leggiere ci diedero contezza? E tutti poi avrebbero religiosamente taciuto questo gran segreto di stato? Adunque la musica apposta alle pastorali fu solo in qualche squarcio, e singolarmente ne' cori, e negl' intervalli degli atti ancor senza cori vi si fece qualche tramezzo o trattenimento. Il Cornetto, il Viola, il Cavaliere altro non dovettero porre in musica nelle pastorali se non i cori e qualche altro passo a bella posta inserito nell' azione perchè si cantasse. E se per queste cose nel pubblicarsi le pastorali per onorare i maestri vi si pose *fece la musica*, ciò benissimo conviene al nominato lavo-

vo-

voro, senza che le abbiano interamente coperte di *note*, il che non si rileva da monumento veruno; e così le pastorali assai impropriamente si chiameranno, come si chiamarono nel bel trattato dell' *Opera in musica* del cavaliere Antonio Planelli, *opere teatrali.*

Dall' altra parte convengono gli eruditi più accurati in riconoscere nel fiorentino Giacomo Peri l' inventore dello stile musicale de' *recitativi* ne' drammi del Rinuccini verso la fine del secolo, celebrandone l' industria come novità maravigliosa. Ora se il Cornetto, il Cavaliere, il Viola l' aveano preceduto in mettere in musica tutto il componimento, non si sarebbe data al Peri una falsa e ridicola lode? Le pastorali dunque altra musica non ebbero che quella delle tragedie, cioè de' cori; e noi andando innanzi speriamo di portare quest' osservazione all' evidenza. Intanto osserviamo sull' *Egle* stessa del Giraldi che messer Sebastiano da Montefalco che ne fu il principale attore, era l' istesso che recitò nella tragedia dell'

Or-

Orbecche, ed il Giraldi ne favella con lode speciale, enunciandolo come attore eccellente, e non già come musico. E perchè ne avrebbe taciuto quest' altro pregio?

Il *Sacrificio* di Agostino Beccari ferrarese si rappresentò nel 1554 in Ferrara due volte alla presenza del duca Ercole II, avendovi fatta la musica Alfonso della Viola, e s' impresse l' anno seguente. Tre anni prima della morte dell' autore seguita nel 1590 fu rappresentata due altre volte nelle nozze di Girolamo Sanseverino San Vitale con Benedetta Pio, e di Marco Pio fratello di Benedetta con Clelia Farnese.

Alberto Lollio ferrarese poeta e oratore grande scrisse l' *Aretusa* altra pastorale cantata ne' cori, nel palazzo di Schivanoja l' anno 1563 alla presenza del duca Alfonso II e del cardinal Luigi di lui fratello, e s' impresse nel 1564. *La rappresentò messer Ludovico Betti: fece la musica Alfonso Viola: fu l' architetto e dipintor della scena messer Rinaldo Costabili: fece la spesa l' Univer-*

versità degli scolari di legge. Il medesimo Viola pose la musica corrispondente allo *Sfortunato* pastorale di Agostino Argenti rappresentata in Ferrara innanzi allo stesso Alfonso II nel 1567, e stampata l'anno seguente.

Eccoci all'epoca dell'invano combattuto *Aminta* favola boschereccia dell'immortale Torquato Tasso. La prima edizione fu quella di Aldo il giovane nel 1581 colla dedicatoria dell'autore al principe di Molfetta e signor di Guastalla Ferrante Gonzaga in data de' 20 di dicembre 1580. Monsignor Fontanini nel suo *Aminta difeso* crede che la prima edizione fosse quella del 1583 di Aldo, che fu la quarta (*a*). Tralle più nitide edizioni dell'*Aminta* è da no-

---

(a) I bibliomani avidi di siffatte notizie potranno osservare le principali edizioni dell'*Aminta* nel catalogo dell'edizione Cominiana, che se ne fece in Padova l'anno 1722, ovvero nella Drammaturgia dell'Allacci accresciuta sino al 1755 in Venezia.

noverarsi quella del 1655 uscita in Parigi dalla stamperia di Agostino Corbè colle annotazioni di Egidio Menagio (*a*). La difesa dell' *Aminta* fatta dal Fontanini che s' impresse nel 1700, fu composta per rispondere al discorso censorio fatto contro la pastorale del Tasso dal duca di Telese Bartolommeo Ceva Grimaldi per comando dell' Accademia degli Uniti di Napoli. Tal censura fu ancora ribattuta da Baltassarre Paglia con un discorso in cui si additano i pregi dell' *Aminta* letto nella medesima accademia e stampato nella raccolta di Antonio Bulifon in Napoli. Un' altra difesa dell' *Aminta* contro il duca di Telese fece il dottor Niccolò Giorgi napoletano letterato di grido. Secondo il Mongitore un' edizione dell' *Aminta* fu pubblicata in Sicilia colle note musicali del gesuita Erasmo Marotta da Randazza, che morì nel 1641 in Palermo. La

(a) Vedi il Crescimbeni *Storia della volgar Poesia*.

La futilità delle critiche si manifestò non meno colle difese che coll' applauso generale che riscosse sì vago componimento, e colla moltitudine delle traduzioni che se ne fecero oltramonti. In Francia si tradusse in versi francesi la prima volta nel 1584 da *Pietro de Branch*, e si pubblicò in *Bourdeaux*; in prosa si tradusse in Parigi nel 1666, e poi nell' Aja nel 1679 e si ristampò nel 1681. Queste ed altre versioni francesi riuscirono poco felici, sia per debolezza delle penne che l' intrapresero, sia perchè la prosa francese che da i più si adoperò, è incapace di rendere competentemente la bella poesia italiana. Una traduzione eccellente se ne fece in bei versi castigliani da Giovanni Jauregui uscita in Roma nel 1607, ed in Siviglia nel 1618 (*a*). In inglese

---

(a) La lingua castigliana riuscirà sempre più della francese nel trasportare le poesie italiane, perchè oltre all' essere assai ricca, ed al possedere non poche espressioni che alle nostre

se fu tradotto l' *Aminta*, e stampato in Londra nel 1628. In latino si traslatò ancora da *Andrea Hiltebrando* medíco di Pomerania, e s' impresse in Francfort nel 1615, e di nuovo nel 1623. *Michele Schneider* ne fece una versione tedesca stampata nel 1642 in Amburgo. In lingua illirica fu anche trasportato da *Domenico Slaturiohia* celebre in Dalmazia per questa, e per la traduzione dell' *Elettra*, e di *Piramo e Tisbe*, ed altri drammi in lingua schiava.

La prima rappresentazione dell' *Aminta* secondo il marchese Manso, si fece in Ferrara nel 1573 con lode e meraviglia universale con quattro interme-

---

stre si confanno, essa ha qualche parola poetíca più della francese e credo che ne avrebbe ancora più, se più conosciuto e secondato si fosse dalla propria nazione nel disegno di arricchire, ed elevare la patria poesia Fernando Herrera buon poeta Andaluzzo, e sovente armonioso e felice imitatore del Petrarca.

medii composti dall' autore. Di questi medesimi tramezzi crede il Fontanini che si servissero quelli che rappresentarono l' *Aminta* in Firenze per ordine del gran duca coll' accompagnamento delle macchine e prospettive di Bernardo Buontalenti; la qual cosa riuscì con tal magnificenza ed applauso, che spinse il medesimo Torquato a recarsi di secreto in Firenze per conoscere il Buontalenti; ed avendolo appena salutato e baciato in fronte, se ne partì subito involandosi agli onori che gli preparava quel principe (*a*).

Nè a' dotti nè alle persone che leggono per divertimento può esser ignoto l' argomento semplice di questa elegantissima favola che con una condotta regolare rappresenta una ninfa schiva e nemica di amore vinta e divenuta amante per mezzo della pietà. Vana cura sarebbe ancora metterne in vista più que-

(a) Vedi il Baldinucci nella Parte II de' *Professori del Disegno*.

questa che quella bellezza, men bello di ciò che si sceglie non sembrando quello che si tralascia. Mirabili sono fin anco i trascorsi del poeta, voglio dire alcuni pensieri più studiati, i quali per altro non sono in sì gran numero come suppongono alcuni critici accigliati. Eccone un esempio. L'enumerazione di parti fatta nella prima scena dall'astuta Dafne per piegar Silvia ad amare: *Stimi dunque nemico il monton de l'agnella* ecc., non trascende le idee pastorali, e contiene immagini campestri ben conte e sottoposte agli sguardi di Dafne e di Silvia. L'eloquenza della scaltrita ninfa presenta alla ritrosa fanciulla la concordia di tanti oggetti silvestri come effetto della potenza di amore. Ma quel *sospirar delle piante*, che potrebbe parer soverchio, con qual graziosa ironia non vien distrutto dalla disdegnosa Silvia!

Orsù quando i sospiri
Udirò delle piante,
Io son contenta allor d'essere amante.

Spi-

Spira un dilicato patetico da i discorsi di Aminta nella seconda scena. La dipintura della corte fatta da Mopso e raccontata da Tirsi ha mille vaghezze. L'impareggiabil coro, *O bella età dell' oro*, per eleganza e per armonia maraviglioso meriterebbe che si trascrivesse interamente; ma chi l'ignora? Le bellezze dello stile nelle particolarità narrate, che i Francesi chiamano *beautez de detail*, sono tante nella seconda scena dell'atto II, che pur dovrebbe questa tutta ripetersi. È bellissimo il racconto di Aminta poichè ha liberata Silvia dalle mani del Satiro. Il riverente rispetto di lui nel disciorla, ne scopre la grandezza dell'amore. La sua disperazione per la fuga dell'ingrata ninfa, il dolore che gli cagiona la novella di Nerina e la vista del velo dell'amata, la dipartita col disegno di finir di vivere, tutto ciò, dico, rende sommamente interessante l'atto III. Cresce sempre più l'interesse nell'atto IV. Nella bellissima prima scena quando nasce l'amor di Silvia dal racconto del pe-

pericolo di Aminta, ella non mostra gl' interni movimenti se non col pianto che le soprabbonda, e il poeta fa che Dafne gli vada disviluppando:

Tu sei pietosa, tu! tu senti al core
Spirto alcun di pietade? Oh che vegg' io?
Tu piangi, tu, superba? meraviglia!
Che pianto è questo tuo? pianto d' amore?
Sil. *Pianto d' amor non già, ma di pietade.*
Daf. *La pietà messaggera è dell' amore,*
Come il lampo del tuono . . . .
Questo è pianto d' amor che troppo abbonda.
Tu taci? Ami tu, Silvia? Ami, ma invano.
Oh potenza d' amor! giusto castigo
Mandi sopra costei. Misero Aminta ecc.

Il silenzio di Silvia giustifica le illazio-

zioni di Dafne, ed il racconto della morte dell'amante inspira nella ninfa impietosita il desiderio di accompagnarlo. Le querele di lei sono con tal vaghezza e verità espresse che non possono mancare di commuovere l'anime sensibili. Eccellente è l'unica scena che forma l'atto V, ove sì leggiadramente si narra la caduta non mortale di Aminta, l'arrivo di Silvia, ed il trasporto di lei al vederlo in questo stato: Ella piagne, ella si percuote il bel petto, ella si lascia cadere sul giacente corpo, e giunge viso a viso e bocca a bocca, ella l'inaffia del suo pianto. Un *oimè* che esce dalla bocca di Aminta assicura Silvia della vita di lui: uno sguardo volto a lei che gli bagna il volto di lagrime, fa certo Aminta dell'amore e della vita di Silvia.

Or chi potrebbe dir, come in quel punto
Rimanessero entrambi? fatto certo
Ciascun dell'altrui vita, e fatto certo

 Amin-

Aminta de l' amor de la sua ninfa ,
E vistosi con lei congiunto e stretto ;
Chi è servo d' amor , per se lo stimi .
Ma non si può stimar , non che ridire .

Per quanto si abbia di amore e di rispetto per gli antichi , convien confessare che essi , tuttochè vadano fastosi per un Sofocle ed un Euripide , se fossero stati contemporanei del Tasso , ci avrebbero invidiato l' *Aminta* (*a*) . Si è veduto come ben per tempo e più volte s' impresse e si tradusse in Francia , prima che quivi si conoscessero *Lope de Vega* , *Castro e Calderon* ; il che sempre più manifesta il tor-

(a) *Non si tocchi* l' Aminta (si dice nelle Lettere di Virgilio dagli Elisii) . *Gli si perdonino i suoi difetti , per non guastar sì bell' opera ponendovi mano . Roma e Atene verrebbero averne una pari .*

torto del Linguet nel pretendere che le prime bellezze teatrali avessero i Francesi imparate dagli Spagnuoli.

Antonio Ongaro nel 1582 produsse una favola nel genere dell' *Aminta*, ma imitando i costumi pescatorii. Non fu egli il primo a dipignerli; perchè Bernardo Tasso, Andrea Calmo, e Bernardino Baldi, e Matteo Conte di San-Martino e di Vische, e Giulio Cesare Capaccio, e prima di tutti questi Jacopo Sannazzaro in latino e Bernardino Rota in toscano, introdussero leggiadramente nelle loro ecloghe i pescatori. L' Ongaro volle trasportarli sulla scena, e prendendo l' *Aminta* per esemplare ne seguì con tale esattezza le orme, che il suo *Alceo*, come ognun sa, ne acquistò il nome di *Aminta bagnato*. Trovo non pertanto che monsignor Paolo Regio sin dal 1569 pubblicò in Napoli una sua favola pescatoria intitolata *Siracusa* da me però non veduta. Il Regio dunque fu il primo a portare in iscena gli amori de' pescatori.

Il più volte nominato Cieco d'Adria ebbe il vantaggio, disse Apostolo Zeno, di comporre una pastorale prima del Guarini e dopo del Tasso, intitolata il *Pentimento amoroso*. Ma questa si pubblicò in Venezia nel 1585, ed io trovo, che nella stessa città se ne impresse nel 1581 un' altra di Alvise Pasqualigo detta gl' *Intricati*, la quale, come appare nella dedicatoria fattane al principe dell' Accademia Olimpica, ed anche dal prologo, era stata rappresentata qualche anno prima a Zara. È però un cattivo componimento formato sopra incantesimi, che producono nojose ed inverisimili situazioni, e vi s' introducono, per buffoni *Calabaza* spagnuolo e Graziano bolognese che parlano ne' proprii idiomi. Altro dunque non ha di notabile che di aver preceduto il *Pentimento amoroso*. Il Groto scrisse indi un' altra pastorale intitolata *Calisto* pubblicata per le stampe nel 1586.

Contemporanea al *Pentimento* fu la *Danza di Venere* di Angelo Ingegneri

ri. Era stata già rappresentata in Parma in presenza di Ranuccio Farnese giovanetto nel 1583, quando fu dedicata alla nobile Camilla Lupi che vi sostenne la parte di Amarilli; e si stampò poi nel seguente anno in Venezia. L' intreccio è più complicato dell' *Aminta*, e si sviluppa con un' agnizione. Venere stessa vi fa il prologo, e ne accenna l' argomento:

Miracol novo a fare or m' apparecchio
In questo istesso loco. Il senno, il senno
Ch' altri sovente amando perde, amando
Far che uomo acquisti.

Ed in fatti Coridone di folle diviene assennato al contemplare le bellezze di Amarilli, a somiglianza del Cimone del Boccaccio.

In occasione delle nozze di Carlo Emmanuele duca di Savoja con Caterina d' Austria fu nel 1585 rappresentata in Torino la prima volta la celebre tragicommedia pastorale del cava-

lier Giambatista Guarini intitolata il *Pastor fido*; ma s'impresse nel 1590. Una delle più vive battaglie letterarie si accese per questa favola, che vive e viverà a dispetto de' critici per l'eleganza per l'affetto per le situazioni teatrali e per l'interesse che ne anima tutte le parti. Pochi son quelli che si sovvengono delle censure famose, per altro di Giasone di Nores, di Fausto Summo, di Giovanni Pietro Malacreta, di Angelo Ingegnieri e di Nicola Villani, come altresì delle risposte che ad esse fecero, oltre dell'istesso Guarini, Giovanni Savio e Paolo Beni e Ludovico Zuccoli. Ma il *Pastor fido*, malgrado de i difetti che vi si notano, sarà sempre un componimento glorioso per l'autore e per l'Italia. Anche il Fontanini (*a*) maltratta il Guarini e la pastorale; ma il Barotti nella *Difesa* de' suoi Ferraresi lo confuta vigorosamente. Apostolo Zeno si dichia-

(a) *Biblioteca Ital.* cap. V.

chiarò pure a favore del *Pastor fido*. Il parlare troppo elegante de' pastori in questa favola ebbe anche fuori dell' Italia un censore nel *Rapin*, che misurava que' pastori colla squadra de' caprai delle moderne campagne; senza avvertire che nell' ipotesi della pastorale del Guarini i pastori Arcadi fingonsi discendenti di Silvani e di *Fiumi deificati*, e formano una famiglia o repubblica pastorale, di cui i sacerdoti, a somiglianza degli antichi patriarchi, erano i legislatori e maestri. Ora a tali pastori disconverrebbe tanto il pensare e favellare alla foggia de' nostri odierni pecorai, quanto a quella de' cortigiani di *Versailles*, come fanno veramente i pastori del celebre *Fontenelle*. Ma possono sentire le umane passioni, e ragionarne colla penetrazione naturale, non come filosofi, ma come uomini che le stanno soffrendo, ed esprimono al vivo ciò che sentono. Quel che noi però non troviamo degno di approvazione, si è ciò che si esprime con concetti soverchio leccati e raffinati;

nati; non già perchè col *Rapin* c' incresca l' eleganza, ma perchè la vera passione nel genere drammatico si spiega con maggior semplicità. Avvenne in somma, al *Pastor fido* quel che nel secolo seguente seguì in Francia pel *Cid di Pierre Corneille*, l' opera sopravvisse ad ogni censura (*a*).

Un carattere diverso dall' *Aminta* è da notarsi nel *Pastor fido*. L' azione della prima pastorale è semplice e senza veruna agnizione, dell' altra è ravviluppata con un riconoscimento interes-

(a) Odasi ciò che delle due pastorali italiane più celebri disse il signor di *Voltaire*: *Enfin le goût de la Pastorale prèvalut. L' Aminte du Tasse eut le succès qu' elle méritait, et le Pastor fido un succès encore plus grand: toute l' Europe savait et sait encor par coeur cent morceau du Pastor fido; ils passeront à la derniere posterité; il n' y a de veritablement beau, que ce que toutes les nations reconnoissent pour tel. Malheur à un peuple (comme on l' a deja dit) qui seul est content de sa musique, de ses peintures, de son eloquence, de sa poesie!*

ressante : eccita l'*Aminta* la compassione, il *Pastor fido* giugne a quel grado di terrore che ci agita nel *Cresfonte* al pericolo del giovane vicino ad essere ucciso per mano della madre : l'*Aminta* senza storia precedente e senza colpi di scena c' interessa a meraviglia col solo affetto, il *Pastor fido* riesce artificioso per la tessitura e per un disegno più vasto e più teatrale. Anche di questa favola si fecero in Francia varie traduzioni in prosa molto infelici, e in Ispagna una sola buona in versi dal *Figueroa* (a).

Benchè con passi assai disuguali e ben da lungi; seguirono le tracce luminose del Tasso e del Guarini varii altri poeti sino alla fine del secolo. Cristofaro Castelletti romano essendo ancor gio-

(a) Il Guarini amato per la sua dottrina e prudenza da' principi della sua età, specialmente dal papa Gregorio XIII, e dal duca Ercole d' Este, i quali l' impiegarono in affari importanti, morì in Venezia nel 1613.

giovine (*a*) scrisse l' *Amarilli* impressa nel 1587 e ristampata in Viterbo nel 1620. Un pastorello di Candia ama una ninfa e credendola morta di veleno abbandona le patrie contrade, erra per dieci anni, e capita in fine nelle campagne della Toscana, dove s' innamora d' Amarilli perchè rassomiglia all' estinta Licori. Quest' Amarilli ritrosa non vuole ascoltarlo, a cagione di avere nella sua patria amato un pastorello chiamato Tirsi, a cui, benchè con pochissima speranza tutto serba il suo amore. Ma questo Tirsi è appunto il medesimo pastorello che col nome di Creduso ella disdegna, e Amarilli è quella stessa Licori pianta da Tirsi per morta. Questa ipotesi di non ravvisarsi, sebbene dopo dieci anni, due persone che tanto si amano, sembra veramente dura e mancante di verisimiglianza; contuttocciò l' azione è con-

---

(a) Apollo dice di lui nel prologo:
Un che del Tebro in su la riva nacque,
E di sua etade è nel più verde aprile!

condotta con destrezza e competentemente accreditata. A riserba poi di alcuni tratti troppo lirici, e di qualche intemperanza Ovidiana nell'accumulare immagini, lo stile è puro, la versificazione corrente, ben sostenuti e bén coloriti i caratteri, e la favola è semplice, e serva le regole. Benchè framischiato di qualche ornamento lirico, spicca per la tenerezza e pel patetico il lamento di Credulo che vuol morire per la durezza della sua ninfa. Tenera nell' atto V è la riconoscenza di Licori e Tirsi. Non è questa una pastorale da gareggiar coll' *Aminta* o col *Pastor fido*, ma supera moltissime altre che la seguirono, per l' affetto, e per l' interesse che l' avviva. Non ebbe cori, ma solo cinque madrigaletti di ugual metro e numero di versi da cantarsi in ogni fine di atto. Dovè parimente cantarsi la canzone di Selvaggio nell' atto I,

Che mi rileva errar per gli ermi boschi

che contiene cinque stanze colla rigo-

rosa

rosa legge del metro regolare. Ma chi riconoscerà un' opera musicale in un componimento senza cori, in cui oltre ad una canzonetta, si cantarono cinque madrigaletti per trattenimento negl' intervalli degli atti? Nel medesimo anno 1587 comparvero due altre pastorali il *Satiro* dell' Avanzi, e la *Diana pietosa* del Borghini. Uscì parimente in quell' anno dalle stampe del veneziano Domenico Imberti l' *Andromeda* tragicommedia boschereccia di Diomisso Guazzoni cremonese, dove interviene un Erbenio mago, oltre a Cupido trasformato in ninfa, i quali empiono la favola di prodigii.

Esercitossi parimente in questo genere la famosa Isabella Andreini padovana una delle migliori attrici italiane, che applicatasi alla poesia ne diede alla luce un saggio nel 1588 con una pastorale intitolata *Mirtilla*, la quale fu così ricercata che dal mese di marzo a quello di aprile se ne fecero in Verona due edizioni (se crediamo alle due diverse dedicatorie che vi si leggo-

gono) essendo stata la prima dalla stessa autrice dedicata alla marchesana del Vasto Lavinia della Rovere, e la seconda dall' impressore alla signora Lodovica Pellegrina la Cavaliera. L' azione rappresenta la vendetta presa da Amore di due anime superbe che lo bestemmiavano, Tirsi pastore ed Ardelia ninfa, facendo che *l' uno arda e non trovi loco*

Per amor di Mirtilla, e l' altra avvampi
Per sua pena maggior di se medesma;

ed in fatti nell' atto IV si vede Ardelia divenuta un novello Narciso che si vagheggia in un fonte. Non è da cercarsi in questa ed in moltissime altre favole di questi ultimi anni del secolo nè intreccio semplice o almeno moderatamente ravviluppato, nè quel linguaggio che richiede il genere drammatico. Sembra che allora i poeti facessero a [illegible] in trasportare nelle pastorali tutti i raffinamenti della lirica poesia. La favola dell' Andreini non ha cori

ri (*a*). Nel medesimo anno 1588 pubblicaronsi altre due pastorali, l'*Amaranta* del Simonetti, e la *Flori* di Maddalena Campiglia lodata da Muzio Manfredi.

I *Sospetti* favola boschereccia di Pietro Lupi pisano si pubblicò in Firenze nel 1589. Un dialogo tra l'Amore e la Gelosia ne forma il prologo, e dichiara le mire di ambedue. Si figura l'azione avvenuta tra' Pisani quando tuttavia dimoravano nello stato pastorale, e l'amore presagisce le future grandezze di Pisa. Lo stile è nobile ma lirico come quello di tutte le altre

(a) Questa valorosa attrice scrisse ancora varie altre poesie, ed alcune lettere, ed essendo aggregata all' Accademia degl' Intenti di Pavia, s'intitolava *Comica Gelosa Accademica Intenta detta l'Accesa*. Accolta benignamente in Francia dal re, e dalla regina, e da' più qualificati cortigiani, morì di un aborto in Lione nel 1604 d'anni 42, e colla di lei morte decadde in Francia la compagnia de' Gelosi.

tre; e l'azione, benchè non mi sembri abbastanza interessante, è pure regolare. Anche questa pastorale è priva di cori.

Le *Pompe funebri* del celebre Cesare Cremonino, e le pastorali di Laura Guidiccioni dama lucchese ornata di molto merito letterario, cioè la *Disperazione di Sileno*, il *Satiro*, il *Giuoco della Cieca*, e la *Rappresentazione di anima e di corpo* recitata in Roma colla musica di Emilio del Cavaliere, furono pastorali degli ultimi anni del secolo dettate, sì, con istile lirico, ma non tale da recarci rossore. Non così la *Gratiana* di un certo Accademico Infiammato uscita alla luce in Venezia nel 1590 ripiena di sciapite buffonerie e di personaggi scempi come un caprajo tedesco e due buffoni Magnifico veneziano e Graziano bolognese.

Assai più degne di mentovarsi sono la *Cintia* di Carlo Noci capuano, e l'*Amoroso Sdegno* di Francesco Bracciolini pistojese, che orna-

 ro-

rono l' ultimo lustro del secolo. La *Cintia* che s' impresse in Napoli nel 1594 dal Carlino e dal Pace, e si ristampò dal Maccarano nel 1631, che è l' edizione conosciuta dal Fontanini, consiste in una ninfa creduta morta che dopo varii evenimenti vestita da uomo si presenta a Silvano suo amante che trova innamorato di un' altra, e s' introduce nella di lui amicizia col nome di Tirsi. Tenta l' animo di lui ricordandogli acconciamente la prima sua diletta, e comprende che ne ama la memoria; ma che ha tutto rivolto l' amore a Laurinia. Ode poi Silvano che questo suo amico favorisce in di lui pregiudizio Dameta presso Laurinia, e credendolo traditore ne ordina la morte ad un servo, il quale finge di averlo ucciso. Silvano intende che il finto Tirsi era la sua Cintia morta per la sua crudeltà; ne conosce l' innocenza e l' amore, e cade in disperazione. La veracità del di lui dolore fa che gli si faccia sapere che è viva, e ne seguono le loro nozze. La favola è divisa in

in cinque atti senza suddivisione di scene e senza cori. Il primo rigoroso comando che riceve il finto Tirsi da Silvano è di partire da quelle selve, e le querele nel dovere lasciar quel luogo e la compagnia di Clizia sua amica, sono tenere e delicate. Nell'atto IV è benissimo espresso il dolore di Silvano, che dopo di aver saputo che Ormonte suo servo ha ucciso Tirsi, intende da Elcino che Tirsi è la sua Cintia.

La pastorale poi del Bracciolini, per sentimento dell'erudito Pier Jacopo Martelli, può andar subito appresso alle tre più famose l'*Aminta* e il *Pastor fido* e la *Fille di Sciro* del secolo seguente. L'autore, secondo il Mazzucchelli, la compose in età di venti anni, e fu stampata in Venezia nel 1597, e poi anche nel 1598. In Milano nel 1597 se ne fece una edizione corretta dall'autore, il quale giunto all'ultima vecchiezza morì nella sua patria pieno di onorata fama per le molte sue opere ingegnose che produsse.

 Al-

Alcuni anni prima e propriamente nel 1590 il celebre Muzio Manfredi compose in Lombardia (*a*) una nuova *Semiramide* ma boschereccia, in cui si tratta delle di lei nozze con Mennone seguite in villa. Scrivendo di essa a Firenze a Giovanni de' Bardi de' signori di Vernia, afferma lo stesso autore d'*averla cara quanto la tragedia*, e che con *tre lettere in otto giorni* gliela dimandò il duca di Mantova per farla rappresentare. Nel mandargliela, da tre di lui lettere dirette a tre Ebrei si ricava quanto impegno egli avesse che si rappresentasse colla maggior proprietà. All' ebreo Leone di Somma che dovea inventar gli abiti, raccomanda che sieno convenienti a' personaggi Assiri; diligenza che si vede trascurata nel grottesco vestito eroico degli attori tragici francesi, ed in quello pure stravagante de' cantori dell' ope-

(a) Vedi la lettera del Manfredi scritta al conte di Villachiara.

opera in musica. A messer Isacchino prescrisse la qualità di ballo richiesta nelle quattro canzonette che s' interpongono negli atti; insegnando con ciò la convenienza che dovrebbero avere la danza e l' azione. Finalmente al maestro di musica Giaches Duvero incarica l' attenzione necessaria al genere di musica, che esigono le mentovate canzonette. E quì domando a que' dotti scrittori che vorrebbero trarre l' origine dell' opera musicale da secoli più remoti, e riconoscerla in tutte le pastorali, domando, dico, se loro sembri verisimile che il famoso Manfredi sì scrupoloso negli abiti e nel ballo, avrebbe inculcata al compositore di musica tutta la diligenza nelle sole canzonette, punto non facendo motto della musica di tutto il rimanente, se tutta la pastorale avesse dovuto cantarsi? Domando ancora, se a buona ragione la sola musica delle canzonette potesse bastare a far chiamare opere in musica le pastorali?

L' istesso chiaro autore delle due *Se-*

miramidi compose un altro scenico componimento pastorale intitolato il *Contrasto amoroso* fatto in Lorena l' anno 1591 (*a*), in cui, per quel che scrive l' autore a donna Vittoria Gonzaga principessa di Molfetta (*b*), *con novissima invenzione è un solo pastorello e dodici ninfe, delle quali quattro contrastano amorosamente ciascuna per averlo per marito, ed è vinto da una che si chiama Nicea*. Sotto nome di Flori egli pretese introdurre la signora Campiglia, come egli stesso a' lei scrive, e sotto quello di Celia la signora Barbara Torelli, facendole fare insieme una scena in lode delle donne virtuose, ed in biasimo di chi non le ossequia. Sembra che questa pastorale sia rimasta inedita.

Inedita parimente rimase quella che scris-

(a) Vedi la lettera 241 scritta alla signora Campiglia, la 256 al sig. Belisario Bulgarini a Siena, e la 376 al conte di Villachiara.
(b) Nella lettera 301 a casal di Monferrato.

scrisse la mentovata Barbara Torelli Benedetti cugina del conte Pomponio, intitolata *Partenia* (a). L' autrice da prima non vi pose i cori e *fu ben fatto*, le dice il Manfredi scrivendole a Parma il dì 11 di Gennajo, *conciosiachè contenendo la pastorale azion privata, non è capace del coro, siccome non è anche la commedia per la medesima ragione, e non vi si fa. Se dunque V. S. vuole aggiugnergliele ora, non so da che spirito mossa, oltre alla gran fatica ch' ella imprenderà a compire quattro canzonette colle circostanze richieste alle così fatte, le accrescerà bene il coro, ma le scemerà il decoro: e dico scemerà, e non leverà, per non dannare affatto l' uso di tutti quei poeti che alle loro il fanno*; e fra tali poeti si vuol ripor-

(a) Ne fanno menzione Angelo Ingegneri nel *Discorso della Poesia Rappresentativa*, ed il Manfredi nelle citate *Lettere* chiamandola *bellissima*.

re l'istesso Manfredi che il fece alla sua boschereccia.

Di un' altra pastorale inedita fa anche menzione il Manfredi composta dal conte Alfonso Fontanelli, *la quale*, dice nella lettera 364, *intendo essere un miracolo di quest' arte*. E di tal letterato avea il Manfredi gran concetto, e lo desiderava vicino per udirne il parere sul suo *Contrasto amoroso*, come l' udì sulla tragedia.

Fa altresì menzione il Manfredi di *Enone* boschereccia composta da Ferrante Gonzaga principe di Molfetta morto nel 1630, la quale era vicina a terminarsi nella fine del 1593. Francesco Patrizii la rammenta ancora con grandi elogii.

Finalmente il Visdomini fondatore dell' Accademia degl' Innominati di Parma, oltre alle tragedie già mentovate, compose l' *Erminia* pastorale dedicata al conte Pomponio Torelli, la quale fra tutte le nominate favole inedite sola trovasi conservata manoscritta nella ducal Biblioteca di Parma. Non sembra-

brami veramente la cosa migliore di quel secolo ricco di tanti buoni drammi. L' azione passa tra pastori che aspirano alle nozze di Erminia, non conoscendola per quella che era stata regina di Antiochia. L' interesse non vi si trova per verun personaggio. Un ratto di Erminia tentato da alcuni pastori ed impedito da Egone, forma l' azione dell' atto IV; ma ella appena liberata, vedendo venire un guerriere, a lui ricorre, lasciando Egone addololorato. Nell' atto V comparisce il principe Tancredi ferito, che ringrazia Dio della vittoria riportata del Circasso Argante. Il guerriere con cui è ita Erminia, era Vafrino, e l' uno e l' altra riconoscono il ferito; ed Erminia dopo averlo pianto come morto, si avvede che è vivo, e ne imprende la guarigione. Nè lo stile nè la condotta fa desiderarne l' impressione.

CAPO VIII ultimo

Primi passi del Dramma Musicale.

SIamo pur giunti all'epoca vera, in cui la musica e la danza (che tanto diletto recavano ne' cori teatrali ed in altre feste) congiunte alla poesia svegliarono il desiderio di un nuovo spettacolo scenico dopo il risorgimento delle lettere. La musica costante amica de' versi (*a*) ancor fra selvaggi, la qua-

(a) Un nostro critico sosteneva, che *la musica è totalmente straniera all' arte poetica*. Io per altro penso, che la poesia e la musica sieno nate gemelle. L' imitazione sia degli zeffiri, sia delle fronde agitate, sia delle acque cadenti in mille guise, sia degli augelli, come diceva Lucrezio Caro, inspirò all' uomo una specie di canto, e gli sugerì il pensiero di accoppiarvi comunque le parole. I Selvaggi cantavano le loro parole misurate. I villani dell' Attica cantavano le loro poesie nomiche e ditirambiche; e quando pensarono alla tragedia, e alla commedia, le animarono perpetua-

quale in oriente si frammischia nelle rappresentazioni senza norma fissa, ed in Atene ed in Roma avea accompagnata la poesia rappresentativa ora più canoramente come ne' cori, ora meno come negli episodii, nelle grandi rivoluzioni dell' Europa se ne trovò disgiunta. Abbandonato il teatro alla poesia e alla rappresentazione, la musica si conservava nelle chiese, ed accompagnava la danza e i versi che ne' *caroselli* solevano cantarsi su' carri ed altre macchine (*a*). Cominciò poi a richiamarsi sulle scene in qualche passo delle sacre rappresentazioni. Quindi s' introdusse nella profana, cantandosi i cori delle tragedie e delle pastorali, ed anche i tra-

---

tuamente colla musica. Noi non recitiamo versi senza una specie di canto, oltre alla musica vera che ebbero i nostri madrigali, le ballate, le canzoni ecc. La musica dunque fu sempre compagna della poesia.

(a) *Menêtrier* delle *Rappresentazioni in musica*.

tramezzi delle commedie non meno in versi che in prosa.

Il favorevole accoglimento fatto alla musica richiamata sulle scene, menò assai naturalmente gl' Italiani ad accoppiarla a tutte le parti del componimento per convertirlo in opera musicale. E perchè tale divenisse, convenne immaginarsi una nuova specie di poesia rappresentativa, la quale avesse certe e proprie leggi che in varie cose la rendessero differente dalla tragedia e dalla commedia. Dovè dunque concepirsi di tal modo, che le macchine per appagare la vista, l'armonia per dilettar l' udito, il ballo per destare quella grata ammirazione che ci tiene piacevolmente sospesi, e gli armonici, graziosi, agili e leggiadri movimenti di un bel corpo, cospirassero concordemente colla poesia anima del tutto, non già qualunque o simile a quella che si adopera in alcune feste, ma bensì *drammatica e attiva*, ad oggetto di formare un tutto e un' azione bene ordinata e *cantata dal principio sino al fine*, e

(per dirlo colle parole del più erudito filosofo e dell' uomo di gusto più squisito che abbia a' nostri giorni ragionato dell' opera in musica, dico del conte Algarotti) *di rimettere sul teatro moderno Melpomene accompagnata da tutta quella pompa che a' tempi di Sofocle e di Euripide solea farle corteggio*. Or questa è l' opera musicale, a giudizio di tutta l' Europa; e questo lavoro nella nostra lingua non s' inventò prima degli ultimi tre anni del Cinquecento. Fu di questo parere ancora il dottissimo prelodato Algarotti nel *Saggio sopra l' opera in musica*. Egli de i drammi del Rinuccini dice che *furono i primi che circa il principio della trascorsa età sieno stati rappresentati in musica*; ed al pari di noi altro egli non vide nell' *Orfeo* del Poliziano, nella Festa del Botta, e nella rappresentazione posta in musica dallo Zarlino per Errico III in Venezia, che *uno sbozzo e quasi un preludio dell' Opera*.

Non si sarebbero mai immaginato i mo-

moderni Anfioni teatrali, che i primi *Cantanti*, ovvero istrioni musicali, sieno stati l'Arlecchino, il Pantalone, il Dottore ed altre maschere comiche; e pure con questi personaggi appunto cominciò l'opera. Orazio Vecchi modanese verseggiatore e maestro di cappella, animato dalla felice unione della musica e della poesía che osservò in tante feste e cantate e ne' cori delle tragedie e delle pastorali, volle il primo sperimentare l'effetto di tale unione in tutto un dramma (*a*); e nel 1597 fece rappresentare alle nominate maschere il suo *Anfiparnaso*, stampato nell' anno stesso in Venezia appresso Angelo Gardano in quarto, e di note musicali corredato dal medesimo autore.

Sia poi che il nobile fiorentino Ottavio Rinuccini (il quale fu gentiluomo di camera di Errico IV re di Francia, e non *commediante*, come disse ne' suoi *Giudizii* il *Baillet* ripresone

a ra-

(a) Muratori *Perfetta Poesia* libro III.

a ragione da *Pietro Baile*) s' inducesse per l' esempio del Vecchi a formar del dramma e della musica un tutto inseparabile in un componimento eroico e meglio ragionato, ovvero sia che le medesime idee del Vecchi a lui ed a' suoi dotti amici sopravvenissero, senza che essi nulla sapessero del Modanese: egli è certo che il Rinuccini, col consiglio del signor Giacomo Corsi intelligente di musica, mostrò all' Italia i primi veri melodrammi eroici nella *Dafne*, nell' *Euridice* e nell' *Arianna*, i quali per l' eleganza dello stile, per la felice novità musicale e per la magnificenza dello scenico apparato, riscossero un plauso universale. La *Dafne* rappresentata nel 1567 alla presenza della gran duchessa di Toscana in casa del nominato Corsi grande amico del Chiabrera, e l' *Euridice* in occasione del matrimonio di Maria de' Medici con Errico IV, furono poste in musica da Giacomo Peri, e s' impressero in Firenze nel 1600. L' *Arianna* posta in musica da Claudio Mon-

Monteverde si cantò nel matrimonio del principe di Mantova colla infanta di Savoja e nel 1608 uscì alla luce anche in Firenze. Oltre a questi tre drammi l'Eritreo fa menzione dell' *Aretusa* altro dramma del Rinuccini. Non per tanto osserva il *Bailè* che Giacomo Rilli nelle *Notizie intorno agli uomini illustri dell' Accademia Fiorentina*, non fa motto di questa *Aretusa*, tuttochè così diligente si fusse mostrato in quanto riguarda questo scrittore. Appartiene ancora al Rinuccini la *Mascherata delle Ingrate* balletto eseguito in occasione del matrimonio del principe di Mantova, nella qual città fu inpresso in quarto l' anno 1608. Or perchè non dobbiamo impropriamente stendere il nome di opera sino a que' drammi, ne' quali soltanto i cori e qualche altro squarcio si cantavano, e molto meno a quelle poesie cantate che non erano drammatiche, ma unicamente attribuire il titolo di Opera que' componimenti scenici, ne' quali sarebbe un delitto contro il genere se

la

la musica si fermasse talvolta dando luogo al nudo recitare: egli è manifesto che l'opera s'inventò nella fine del secolo XVI, e che si dee riconoscere come inventore dell'opera buffa l'autore dell' *Anfiparnaso*, e come primo poeta dell' opera seria o eroica il Rinuccini, e Giacomo Peri come primo maestro di musica che, secondochè ben disse sin dal 1762 l'Algarotti, *con giusta ragione è da dirsi l' inventore del Recitativo*.

I pedantini e gli scrittorelli oltramontani forestieri per avventura nelle lettere greche latine e toscane e ne' giusti principii di ragionare, sogliono rimproverare all' Italia questo genere difettoso a lor parere che manda a morir gli eroi cantando e gorgheggiando (*a*). Bisogna dire che questi sieno

(a) Ne increscé che tra' nominati stranieri critici dell' Opera vada ad arrollarsi da se stesso il chiarissimo exgesuita Bettinelli, dicendo degli odierni attori musicali,

Tre-

i pretti originali degli *Eruditos à la violeta* dell' ingegnoso nostro amico *Joseph Cadhalso y Valle*, e che appena leggono pettinandosi alcuni superficiali dizionarii o fogli periodici che si copiano tumultuariamente d' una in altra lingua, e che con tali preziosi materiali essi pronunziano con magistral franchezza che il *canto rende inverisimili le favole drammatiche*. Come risponde-

---

Tremula increspan gorgheggiando e al vento
Vibran la voce non viril, per cui
Fatto musico Ettor musico Achille
Fa di battaglia e d' armonia duello,
E cantando s' azzuffa e muor cantando.

Credo però che questo nostro pregevole letterato abbia voluto biasimare l' *abuso del canto*, e l' effeminatezza de' musici castrati, inettissimi a sostenere con decoro gli eroi della storia. Ed in ciò converremo con lui; ma in quanto al canto ci attenghiamo all' eruditissimo Algarotti, il quale diceva giudiziosamente: *Se tacessero i trilli dove parlano le passioni, e la musica fosse scritta come si conviene, non vi sarebbe maggior disconvenienza, che uno morisse cantando, che recitando versi*.

deremo loro per porli nel dritto sentiero? che le antiche tragedie e commedie altro non erano che una specie di opera (a)? Ma bisognerebbe prima di ogni altra cosa far loro intendere che cosa importasse appo gli antichi *orchestra*, *timele*, *melopea*, *tibie uguali*, *disuguali*, *destre*, *sinistre*, *serrane*, e *modo Frigio*, *Ipofrigio*, *Lidio*, delle quali cose è forza che essi non abbiano mai avuta veruna idea. Diremo che il canto è una delle molte supposizioni ammesse in teatro come verisimili per una tacita convenzione tra' rappresentatori e l'uditorio (b)? Ma il loro svaporato

(a) Castelvetro, Patrizio, Nores, Mercuriale, Vettori, Robortelli, Dacier, Gravina, Voltaire, in somma mille valentuomini d ogni nazione conchiudono su i testimoni di Platone, Aristotile, Ateneo, Donato, Luciano, Tito Livio ecc. che gli antichi drammi si cantavano. Essi non discordano se non che circa il modo.

(b) Questo è quello che giammai non seppero osservare tanti critici periodici, e autori

cervellino mal sosterrebbe il travaglio
di

---

ri di dizionarii oltramontani, i quali inveiscono contro l'opera Italiana.

Il diletto che partoriscono le favole poetiche proviene dalla dolce alleanza del vero colla finzione. *Ogni imitazione poetica* (diceva il dottissimo nostro Gravina) *è il trasporto della verità nella finzione*. Chi ne bandisce il vero per aprir campo vasto al capriccio, e alla sregolata fantasia, ama i sogni, e non comprende la bellezza dell'imitazione delle dipinture naturali. Chi poi freddo ragionatore, e insipido sofista tutto riduce rigorosamente al vero per ostentar filosofia, distrugge tutte le arti dell'immaginazione. *La probabilità e verisimiglianza è la verità reale delle arti fantastiche*, diceva un giudizioso Inglese presso l'Algarotti nel *Saggio sopra la Pittura*. Una copia esatta del vero, osserva egregiamente l'immortal Metastasio nel capitolo IV dell'*Estratto della Poetica d'Aristotile*, renderebbe ridicolo lo scrittore, il pittore, ed il poeta, essendo essi obbligati ad *imitare* non a *copiare* il vero, in maniera che non perdano di vista ne' loro lavori la materia propria delle rispettive loro arti. Barbara, stupida, e quasi sacrilega temerità (aggiugne) sarebbe quella
di

di analizzar le idee che sono concorse
d 3 alla

---

di un pittore anche eccellente, che *ai divini contorni dell' Ercole di Glicone, e della Venere di Cleomene volesse aggiugnere il maggior verisimile del natural colorito*.

Da certi pensatori oltramontani in questo secolo chiamato *filosofico* si è tentato di annientar la poesia a forza di analizzarla, e ridurla a un certo preteso *vero* che gli fa inviluppare in un continuo ragionar fallace. Ma sottilizzino pure a loro posta per confinar la drammatica a questo *vero* immaginario, che essi dureranno la vana fatica delle Danaidi, e nol conseguiranno, o rinunzieranno al teatro.

Di tutte le imitazioni poetiche certamente la rappresentativa è quella che più si appressa alla verità, e pure in quante guise non le contraddice nell'esecuzione! di quanta indulgenza dell' uditorio essa non abbisogna per partorire una competente illusione! Di grazia parlano in versi gli uomini? Havvi in tutte le nazioni un linguaggio comune, del quale si vale il Turco e il Francese, il Parto e il Romano, il Persiano e il Greco? Non riconosce l' uditorio l' attore, e l' attrice del proprio paese, *Baron*. *Riccoboni*, *Zanarini*, *Garrick*, la *Battagli*, la *Landvenant*, che ogni dì can-

alla formazione degli spettacoli teatrali.

Ap-

---

cangiano nomi, affetti, e costumi? Non comprende che il fasto, le pompe, le gemme, onde si adornano gli attori, sono apparenze senza valore? Non intende che quella reggia, quel tempio, quella città che ondeggia in prospettiva, è una tela dipinta? Per tutte queste falsità manifestamente conosciute perde forse l'uditorio di mira l'azione? si distrae? s' impazienta? cerca il *vero* in siffatte cose? Ovvero di tutto ciò contento passandovi sopra con indulgenza, ancorchè ne riconosca la falsità, e se ne sovvenga ad ogni istante, si trasporta, si fa sedurre, piange, freme, si adira, seguendo i movimenti, e le passioni de' personaggi imitati? Ma che altro produce in tutti i secoli, e in tutti i paesi quell' effetto maraviglioso, se non quella *tacita convenzione* trall'attore e l'uditorio, la quale sussiste, e sussisterà mal grado di tutti i possibili mercenarii giornalisti gazzettieri, e declamatori sedicenti filosofi dell' universo?

Dopo che io ebbi queste medesime cose surriferite espresse nella *Storia de' Teatri* che pubblicai in un volume nel 1777, le vidi con piacere uguale da due Spagnuoli accolte diversamente, avendole (siccome avviene di

un

Appigliamoci al partito più proprio

---

un umore stesso che in seno della serpe divien veleno, e dell' ape si converte in mele) l' uno impugnate, l' altro copiate. L' impugnò Saverio Lampillas, ma in un modo così grazioso nel suo *Saggio Apologetico*, che mi diede motivo di rilevare la piacevolezza delle sue opposizioni nell' articolo XII del mio *Discorso Storico-critico*. Piacque poi al signor don *Tommaso Yriarte* di porre in versi castigliani il mio raziocinio non solo, ma le mie parole trascritte nella sua lingua, facendone una parafrasi nel canto IV del suo poema della *Musica* pubblicato due anni dopo della prima edizione della *Storia de' Teatri*, cioè nel 1779. Egli non istimò bene di citar la fonte onde bevve; ed io vo' recarne uno squarcio per soddisfare la curiosità de' miei leggitori:

Los Cantores
Son acaso los unicos que ofendan
La ilusion teatral, cuya observancia
El Comico y el Tragico pretenden?
Ah! que en todos es vana la arogancia
De esperar que las meras apariencias
Valgan como reales evidencias.
Sabe el espectator que aquella estancia,
Templo, calle, jardin, bosque, ò marina

per la loro capacità rimandandogli a leg-

Que por un breve instante le halucina
Es un pintado lienzo: que no hablavan
Español ni Toscano
Semiramis, Aquiles, ni Trajano,
Y que en prosa ni en verso se explicaban,
Sabe por fin que es falsa pedreria
La que adorna à los heroes de la escena:
Y con todo su docil fantasia
De modo se cautiva, y enagena,
Que ya no dificulta
Perdonar la fiction y el artificio
Por sacar la verdad que en èl se oculta.
Y porque la razon, si en beneficio
De los sentidos contentarse puede
Con menos propiedad en el lenguage
Decoracion y trage,
Ygual perdon al canto no concede?

Il Signor *Yriarte* anzi che dissimular ciò che avea letto nel mio libro, e porsi nella classe de' plagiarii, avrebbe potuto citarlo con ingenuità mostrando che i ragionatori di diverse nazioni concorrono nel medesimo sano sentimento, giacchè egli accumulò nel suo poema varie citazioni per avventura inutili e pedantesche.

S' ingannò egli però nell'asserire nel citato squar-

leggere ciò che in tal quistione scrisse giu-

---

squarcio che lo spettatore non concede ugual perdono al canto. Questo perdono si è sempre conceduto. Cantavansi i drammi greci, e i filosofi e i grand' uomini di allora, i Socrati e i Pericli che vi assistevano, non mai dissero con cuore di ghiaccio, come ora dicono i filosofastri, *che improprietà! che stravaganza! vanno gli uomini a morir cantando?* Cantansi le nostre opere, e quando un Farinelli, un Niccolini, un Monticelli, un Caffarelli, un Egizziello, un Marchesini, o la Tesi, la Mingotti, la Faustina, la Gabrieli, la Bilington, approfittandosi delle armoniche appassionate situazioni de' i drammi del Metastasio, e dell' incantatrice armonia de' Sarri, de' Vinci, de' Leo degli *Hass*, de' Gluck, de' Jommelli, de' Sacchini, de' Piccini, de' Guglielmi, animano il canto e la poesia con quella vivace rappresentazione che tutto avviva, e gli animi tutti scuote e commuove, l' intiera Europa gl' invita, gli onora, gli colma di ricchezze, e si affolla ad ascoltargli, ed in tali attori musici si avvezza a compiangere Statira, Arsace, Demetrio, Mandane, Megacle, Berenice, Didone.

Quale ancor volgare leggitore, scorrendo un' opera del Romano Poeta Cesareo, in vece di se-

giudiziosamente il signor Diderot uno senza dubbio de' più rinomati ragiona-
to-

---

seguir la traccia dell'azione e degli affetti, si ferma a considerare in qual vocale, in quale *a* o in quale *e* formarono i loro gorgheggi e le volate la Bandi o il Pacchiarotti? Legge egli, per esempio, che l'ambizioso e innamorato Aquilio, il quale usa ogni arte per rompere la corrispondenza di Sabina, al vedere che l'amor novello di Adriano e gli sdegni di Sabina combattono per lui, prevede la propria vittoria; ma si dispone ad attendere che si maturi, e ad usar tutta l'arte di un esperto schermidore, il quale esamina il nemico, frena l'ira ed aspetta il momento che lo renda vincitore. Chiunque voglia far uso della propria ragione, ciò leggendo, dirà fra se: Conviene ad Aquilio quest' immagine? calza bene nelle circostanze ove si trova? E di ciò contento, non si sovviene della musica che accompagna questo sentimento. Se ne sovviene veramente lo spettatore che è sul fatto, ma non altrimente che si sovviene del verso, del musico, delle false gemme e delle scene dipinte, e dice a se stesso: Il poeta fa parlare Aquilio come si deve e come esige il suo stato? Del verso e del canto siamo già convenuti che servir debbono di mezzi per dilettarmi.
Que-

tori moderni della Francia. *Pour bien*
(egli

Questo ragionamento concludente di ogni assennato leggitore o spettatore non entrò nella testa del dotto signor *Sulzer*, il quale rimproverò al Metastasio la *puerilità* dell' aria Saggio *guerriero antico*. Chi sente puerilità, crederà subito ch' egli parli del concetto stesso; ma no; la chiama puerilità, *perchè* (grande argomento! è non pertanto uscito da un uomo di gusto e dal settentrione dove videro il giorno *Leibnitz* e *Wolfio* e *Federigo II* il Grande) *nessun essere ragionevole penserebbe a cantar neppur sognando questo sentimento, che è una massima fredda*. Ma egli forse non volle vedere che Aquilio si vale di questa immagine come di un paragone conveniente ad un cortigiano guerriere, il quale risveglia anzi idee marziali, e manifesta un contrasto di calore e di brio che Aquilio ben comprende che gli fa uopo contenere, ed il maestro di musica che ragiona dritto, saprebbe coll' armonia animar questo pensiero marziale, imitar l' impeto raffrenato della prudenza, e conchiudere col poeta con fare scoppiare il colpo ben regolato e mostrarne la conseguenza che è il trionfo che tutto riempie il cuor d' Aquilio. Oh quanti affetti vigorosi da imitare trova un

bra-

(egli disse) *juger d' une production*, *il* ne

---

bravo artista là dove un critico gelato non vede che fredde massime! Ma se non dee cantarsi quest' immagine piena di affetti attivi, tuttochè sappiasi che i Greci animarono colla musica tutta una tragedia, potrebbe dirci il signor *Sulzer*, quali cose sono da cantarsi senza offendere il buon senso, non dico in teatro, ma fuori ancora. Si canterà un lamento amoroso di una pastorella? Ma una pastorella che colle parole pianga l' amante morto o lontano e colla voce vada scorrendo pe' tuoni musicali, è ugualmente sciocca, secondo m. *Sulzer* (se non vuol contraddire a' suoi principii) e col canto smentisce la passione. Una espressione di gioja si può mai cantare senza taccia di *puerilità*? Neppure, secondo le di lui regole critiche; perchè se la mia allegrezza mi riempie e mi trasporta, se l' affetto è vero, non mi darà luogo a metterlo in musica, o cantandolo lo tradirò io stesso. Non vi sarebbe altro rimedio che limitar la musica a i semplici concerti, e più non pensare a congiungerla colla poesia, seguendo i Greci, i Cinesi, i Latini, gl' Italiani, in somma tutti i popoli culti o selvaggi. Ma allora non meriteremo il rimprovero di Platone, il quale chiamò

ne faut pas la rapporter à une autre production. Ce fut ainsi qu' un de nos premiers critiques se trompa. Il dit: les anciens n' ont point eu d' opera; donc l' opera est un mauvais genre. Plus circonspect, où plus instruit, il eût dit peut être: les anciens n' avoient qu' un opera; donc notre tragedie n' est pas bonne. Meilleur logicien il n' eût fait ni l' un ni l' autre raisonnement.

Così terminò il secolo XVI glorioso in tante guise per l' Italia; cioè per aver fatta risorgere felicemente in aureo

---

mò la musica stromentale un' *assurdità e un abuso della melodia*? Noto è il grazioso motto del signor di *Fontenelle*: *Sonate que me veux-tu*? Per altro se m. *Sulzer* taccia a torto di puerilità il più grand' uomo che abbia illustrato il teatro musicale, non ha poi torto allorchè afferma, che l' opera merita d' essere riformata; e tengo anch' io per fermo (nè ciò pregiudicherà punto alla gloria del gran poeta Romano) che il melodramma non ha tuttavia la sua vera e perfetta forma.

reo stile la greca tragedia, il teatro materiale degli antichi, e la commedia de' Latini; per l'invenzione di tanti nuovi tragici argomenti nazionali, e tante nuove favole comiche ignote a' Latini; per aver somministrati a' Francesi tanti buoni componimenti scenici prima che conoscessero *Lope de Vega*, e *Guillèn de Castro*; pel dramma pastorale ad un tempo stesso inventato, e ridotto ad una superiorità inimitabile; finalmente per l' origine data al moderno melodramma comico ed eroico. Or che cosa fecesi in tal secolo dagli oltramontani?

LIBRO V.

Teatri Oltramontani nel secolo XVI.

CON troppo lenti e disuguali passi seguivano gli Oltramontani le vestigia dell' Italia per uscir dalla barbarie e per contribuire al risorgimento della drammatica. Tutta trovossi ugualmente di strane farse e di goffagini piena ed ingombra la prima mettà del secolo fuori del recinto delle Alpi. Non fu che dopo il 1550 che cominciò a vedersi in tal genere di letteratura folgorar disugualmente una specie di crepuscolo foriero di maggior luce in Inghilterra e nelle Spagne. La Germania, anzi la Francia stessa che dovea co' suoi frutti teatrali nel secolo susseguente tutte sopraffar le nazioni senza escluderne l' Italia, la Francia e la Germonia, dico, furono le più tarde a risvegliarsi; nè in tali regioni apparve nel XVI secolo ingegno veruno da mettersi allato a *Sha-*

a *Shakespear* ed a *Lope de Vega Carpio*. Noi ne seguiremo colla dovuta istorica fede ed imparzialità partitamente le tracce.

CAPO I

Stato della poesia scenica in Francia.

L'Italia ne' primi lustri del secolo rappresentava *Sofonisba* e *Rosmunda*, ed in Parigi nel carnovale del 1511 sotto Luigi XII si vedeva sulle scene *il Giuoco del Principe degli sciocchi* e della *Madre sciocca* (*a*), componimento di *Pietro Gringore* detto *Vaudemont*, in cui con amaro sale si motteggiavano i monaci e i preti e la corte papale rappresentata allegoricamente da un personaggio chiama-

(a) Vedi il trattato delle *rappresentazioni in Musica del p. Menestrier*, quando fa conoscere *le Jeu du Prince de Sots, et de la Mere Sotte*.

mato la *Mere-Sotte*. *Menestrier* ne lo
da un *trio* cantato da *Mere-Sotte* e da
due giovani sciocchi, e le parole erano:

Tout par raison,
Raison par tout,
Par tout raison.

Assai più notabile fu una scena, in cui
Mere-Sotte manifesta i suoi disegni di
voler comandare nel temporale e nello
spirituale. I principi si opporranno ri-
guardo al temporale (rispondono la si-
gnora *Sotte-Fiance* e la signora *Sot-
te-Ocasion*). Non importa, dice *Me-
re-Sotte*,

Veueillent ou non, ils le feront,
Ou grande guerre à moi auront.

Replica un altro,

Mais gardons le spirituel,
Du temporel ne nous mêlons.

Canzoni! ripiglia risoluta *Mere-Sotte*,

Du temporel jouir voulons.

Allora regnava in Roma Giulio II, la
cui ambizione volle pungersi.

Anche i Confratelli detti *della Pas-
sione* continuavano a pascere delle lo-
ro grossolane farse la nazione. I Miste-

ri degli *Atti degli Apostoli*, e l'*Apocalisse di Luigi Chocquet* si rappresentavano in Parigi *à l'Hôtel de Flandres* con gran concorso, e vi furono impressi in tre volumi nel 1541. Varie combriccole di demonii ne formavano le principali invenzioni, ed erano i buffoni del dramma (*a*).

Altre farse di quel tempo chiamaronsi *Momeries* o *Mascherate*, nelle quali eccedeva la satira e la buffoneria. Può vedersene un esempio ne' motteggi lanciati in una di esse quando cadde dalla grazia di Luigi XII il maresciallo *de Gie* perseguitato da Anna di Brettagna regina-duchessa. Facendosi allusione al nome di *Anna* della regina ed al grado di *Maresciallo* del favorito, dicevasi nella farsa, che un *mariscalco* (che in Francia pur si chiama *maréchal*) avea voluto ferrare un asino, (in Francia *ane*) e ne avea ricevuto un

(a) *Dizionario Critic*o del *Baile* artic. *Chocquet*.

una calcio così gagliardo che n' era stato rovesciato al suolo (*a*). Il re medesimo non era risparmiato nelle momerie, ed egli ne tollerava le punture, contentandosi soltanto di prescrivere agli attori di rispettar la regina, altrimenti gli avrebbe fatti impiccare.

Erano i *Giuochi de' piselli pesti* un altro genere di farsa per avventura più delle momerie ridicola e meno ardita. Una delle più famose di tal genere fu l' *Avvocato Patelin* che piacque di tal modo che la voce *patelin* di nome proprio di uomo divenne indi appellativo per significare adulatore, e produsse le voci *patelinage*, *pateliner* ec. L' argomento e qualche scena di questa farsa piena di sale e di piacevolezza comica leggesi nella Storia del teatro Francese del signor de *Fontenelle*. Fu essa poi più tardi da un altro Francese

 rim-

(a) *M. d' Argentrè Histoire de Bretagne*. Vedi anche gli *Aneddoti delle Regine di Francia* tom. III.

rimpastata e riprodotta sulle scene, come diremo a suo tempo (*a*),

Quanto dunque comparve sulle scene francesi anche sotto Francesco I, era una mescolanza grossolana di satira, di religione e di scurrilità, che cominciò a scandolezzare e ristuccare il pubblico, e fece sì che i Confratelli perdessero il teatro, che tornò a convertirsi in ospedale.

Se però gli sforzi di quel re amante del sapere e fautore degli uomini di lettere non giunsero a dissipare la nebbia della barbarie che ricopriva la Francia (*b*), vi apportarono almeno qualche bar-

---

(a) Nella mia dimora in Madrid vidi in un intermezzo l'azione principale e la difesa del pecorajo fatta da *Patelin*, e la contesa insorta poi trall'Avvocato ed il Cliente, il quale si vale della medesima istruzione da lui avuta per non pagarlo. Rappresentava graziosamente da pecorajo l'abile piacevolissimo *Cinita*, e da avvocato un attore non meno esperto ed applaudito chiamato *Espejo*.

(b) *Perroniana* pag. 259 dell'edizione di Amsterdam del 1740.

barlume che diede a conoscere l'insipidezza e gl' inconvenienti di quella rozza mescolanza. Vero è che il parlamento consentì alle istanze de' medesimi Confratelli che vollero comprar le ruine del palazzo del duca di Borgogna per fabbricarvi un altro teatro; ma nel decreto stesso del 1548, con cui si permisero le loro rappresentazioni nel nuovo teatro, si prescrisse che esser dovessero puramente profane, e che non mai più vi si mescolassero le sacre cose. Fe la legge ciò che ormai era tempo che facesse il gusto. I Confratelli vi si sottomisero, ma non istimando di poter continuare a montar sul palco con loro decoro, cessato l' oggetto della loro confraternità, si diedero ad ammaestrare alcuni nuovi attori che rappresentarono sino al 1588 quando il loro teatro si cedette ad un' altra compagnia di attori formata in Parigi con real permissione.

La regina di Navarra Margherita di *Valois* sorella di Francesco I nata in *Angouleme* nel 1492, contribuì a spar-

 ge-

gere qualche gusto per le lettere in quella corte. Ella stessa compose varie poesie pubblicate in Lione nel 1547, e dieci anni dopo s' impresse in Parigi il suo *Eptamerone*, cioè sette giornate giocose ma soverchio libere. Compose eziandio alcune di quelle farse chiamate *Moralità* che portarono il titolo di pastorali fatte da lei rappresentare alle damigelle della sua corte (*c*). Ella invitò altresì in Francia gli strioni Italiani per recitare altri suoi drammi composti nella nostra lingua (*a*). Sotto il regno del medesimo Francesco I vissero *Antonio Forestier e Giacomo Bourgeois* autori di alcune favole comiche già perdute; nè di essi altro ci rimane che il nome.

La forma della commedia non si conobbe in Francia sinó al regno di Erri-

(a) Vedi il libro di *Brantome Les Dames illustres*.

(b) Si veggano le *Annotazioni* del Zeno alla *Biblioteca* del Fontanini.

rico II. Caterina Medici che v' introdusse il gusto e la magnificenza delle feste e degli spettacoli, ne fe rappresentar diversi in *Fontainebleau*, e fra gli altri una commedia tratta dall' Ariosto degli *Amori di Ginevra* verseggiata in parte dal poeta *Pietro Ronsardo*. Si rappresentò da principali personaggi della corte, e madama *Angouleme* sostenne il personaggio di Ginevra. Vi si rappresentò parimente il *Palazzo di Apollidone*, e l' *Arco degli amanti leali*, argomento preso dagli antichi Romanzieri Francesi (*a*).

Checchesia di tutto ciò *Ronsardo* attribuisce al suo amico *Stefano Jodelle* la gloria di aver composte le prime tragedie e commedie francesi. Secondo *Pasquier* questo *Jodelle* morto d' anni 41 nel 1573 non mancava di talento, benchè non avesse conosciuto i buoni libri. Le sue languide tragedie, per avviso de' medesimi Francesi, sono

 scrit-

(a) *Brantome Discorso sopra Carlo IX* tom. IV

scritte in istile assai basso ed ineguale, senza arte, senza azione, senza maneggio di teatro. L'ex gesuita Saverio Bettinelli nel Discorso che premise alle proprie tragedie, affermò che *Jodelle* e la *Peruse* tradussero i nostri cinquecentisti. Il motto che siamo per farne farà vedere che essi appena ne trassero i nudi argomenti che abbigliarono alla loro foggia. *Cleopatra* fu una delle tragedie di *Jodelle*, e nell'atto III senza verun riguardo nè al decoro nè al costume questa regina alla presenza di Ottaviano prende per i capelli un suo vassallo, e lo va seguendo a calci per la scena, cosa che non tradusse certamente da veruna tragedia italiana. Con tutto ciò questa favola si rappresentò la prima volta avanti al re Errico II con indicibile applauso, e si replicò sempre con grandissimo concorso. Gli attori furono varie persone di buon nome e di talento, e tra esse, oltre al medesimo *Jodelle*, due altri poeti, *Remigio Belleau* e *Giovanni de la Peruse*, il quale compose ancora una

Me-

Medea di assai infelice riuscita.

Jodelle pose più azione nella commedia, e dipinse i costumi di quel tempo con gran franchezza. *Eugenio* è il titolo di una delle sue commedie. È costui un abate che unisce in matrimonio certo Guglielmo di picciola levatura ad una giovane da lui stesso amata, cui dà il nome di sua cugina, e finalmente gli scopre il secreto:

J' aime ta femme, et avec elle
Je me couche le plus souvent;
Or je veux que doresnavant
J' y puisse sans souci coucher;

alla qual cosa il buon Guglielmo risponde:

Je ne vous y veux empecher.

Quel secolo (osserva su di ciò m. *de Fontenelle*) non era delicato su tal materia, e professava apertamente la dissolutezza che in altri tempi si cerca dissimulare. Reca solo meraviglia (ei soggiunge) come gli ecclesiastici dipinti al vivo in tal commedia non si levassero punto a romore. Intorno al medesimo tempo Baif compose il *Bra-*

vo

vo commedia tratta da Plauto.

Sotto Errico III asceso al trono nel 1574 uscirono le otto tragedie di Roberto Garnier, le quali secondo lo stesso *Ronsardo*, superano di molto quelle di *Jodelle*. S' intitolano *Porzia*, *Cornelia*, *Marcantonio*, *Ippolito*, la *Troade*, *Antigone*, i *Giudei*, *Bradamante*. Specialmente in quella de' *Giudei* si notano alcuni squarci felici tratti dalla Sacra Scrittura. Meritano anche attenzione varii versi dell' *Ippolito*, e più quelli del racconto della di lui morte, de' quali *Racine* non isdegnò di approfittarsi ed inserirli nella *Fedra*. *Pietro de Laudun Daigaliers* fece stampare una sua tragedia *Les Horaces*; ma non avendola io veduta dir non saprei nè quanto egli dovesse a Pietro Aretino che il precedè coll' *Orazia*, nè quanto a lui dovesse *Pietro Corneille* che venne dopo dell' uno e dell' altro.

Scrissero poi favole drammatiche *Moncretien*, *Baro*, ed *Hardy*, i quali, secondo il Voltaire, vendevano

no a' commedianti che giravano per la Francia, le loro composizioni a dieci scudi l' una. Il secondo *Hardy* ne scrisse più di seicento, schiccherandone per lo più con vergognosa fertilità una in soli otto giorni senza serbarvi nè regole nè decenza. Donne violate, cortigiane, adultere, sono le persone principali delle sue favole. Secondo l' espressione di *Fontenelle*, le prime tenerezze di due amanti passano sotto gli occhi dello spettatore, e se ne occulta il meno che sia possibile.

I primi commedianti Italiani che aprirono il loro teatro comico in Francia, furono i *Gelosi* che nel 1577 per privilegio ottenuto da Errico III rappresentarono in Parigi. Separatisi poi da questa Compagnia de' Gelosi alcuni attori, presero il nome di *Confidenti*, e vi recitarono varie favole italiane, e tra queste la *Fiammella* pastorale, in cui si adoprò il mescolamento de' dialetti veneziano, bolognese, bergamasco ecc., il cui autore fu Bartolommeo

meo de Rossi veronese (a).

Altro dunque in tutto il secolo non comparve in Francia di regolare e di decente che alcune deboli traduzioni delle nostre tragedie, pastorali e commedie nel precedente libro da noi riferite; ma tutte e le migliori, per le dense tenebre che vi regnavano, non poterono così presto penetrare ed apportarvi la vera luce teatrale.

CA-

(a) Apostolo Zeno *Annotaz. al Fontanini*.

CAPO II

Spettacoli teatrali in Alemagna.

Continuarono a rappresentarsi per tutto il secolo XVI in Alemagna i Giuochi del Carnevale (a), non ostan- te

(a) Aurelio Giorgi-Bertola non si prefisse di ripetere così da lungi i passi scenici degli Alemanni, allorchè nel Discorso premesso alla tradizione degl' *Idilii* di *Gesner* promise un *Saggio storico critico sulla poesia alemanna*, il quale dovea abbracciare *il tempo scorso da Opitz sino a' nostri giorni*. Ma dopo che nel 1777 uscì la *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, in cui si parlava di poesia alemanna e di teatro *prima di Opitz*, s' avvide che poteva su i documenti che in essa si profersero, che poteva risalire un poco più. Quindi nel pubblicare l' anno 1779 l' *Idea della Poesia Alemanna*, dilatò il suo piano e risalì dugento anni indietro. Sperai allora di potermi alla mia volta approfittare della sua fatica riguardo alla drammatica del secolo XVI, ma nulla di più di quello che io ne aveva detto vi ritrovai prima di *Opitz*. Anzi per essersi forse voluto cio-

te che altre farse vi comparissero in gran numero co' titoli di *Giuochi piacevoli*, *Giuochi buffoneschi*, *Commedie*, *Tragedie*, *Comitragedie*. Il solo *Hann Sachs*, ossia Giovanni Sax calzolajo di Norimberga dal 1518 sino al 1555 compose 55 giuochi di carnevale, 76 commedie e 59 tragedie, le quali cose racchiudonsi in cinque volumi in foglio. Il suo nome è passato in proverbio in Alemagna, dove per dinotare un verseggiatore oltremodo fecondo suol dirsi, è un *Hann Sachs*. In tali farse fra mille goffaggini e bassezze, dicono gl' intelligenti di quel linguaggio, scorgonsi varie piacevolezze e pensieri che recano meraviglia (a). Egli

circoscrivere alla sola poesia scritta nell' idioma tedesco (o perchè d' altro non ebbe contezza) manca alla sua *Idea* quanto gli Alemanni scrissero in latino pel teatro, ciò che io nella mia Storia teatrale in un volume non lasciai di registrare, e che indi nel produrla in sei volumi con nuove aggiunte riprodussi.

(a) Si vegga il *Teatro Alemanno* compilato in Parigi e prodotto nel 1772.

Egli è da notarsi ancora che tal calzolajo si valse di molti argomenti tratti da' Greci e Latini, i quali scrittori legger non poteva originali, e che a suo tempo non erano stati tradotti nell' idioma tedesco.

A lui succedette *Giovanni Ayrer* notajo e procuratore in Norimberga. Egli sino al secolo XVII, oltre a trentasei giuochi di carnevale, compose molti drammi chiamati *cantanti*, de' quali se ne sono conservati nove. Il signor *Gotsched* chiama questi drammi *precursori dell' opera italiana*, perchè non seppe quante feste, serenate, cantate, pastorali e commedie su' teatri d' Italia comparvero sin dal XV secolo, e nel XVI, prima che l' Alemagna conoscesse i drammi *cantanti* dell' *Ayrer*.

Non è credibile l' immensa quantità di drammi usciti in tal periodo; e pure essi eccedono ancor più nella stravaganza che nel numero. Lo spirito di controversia che animava il Luteranismo, trasportò sulle scene le dispu-

te

te teologiche, onde nacquero diversi drammi, il *Postiglione Calvinista*, il *Novello asino tedesco di Balaam*, la *Commedia di Gesù vero Messia*, il *Cavalier Cristiano di Eishenken, in cui trovasi la storia di Lutero e dei di lui gran nemici, il Papa, e Calvino*. Con simili componimenti battevansi colà Luterani e Cattolici; benchè questi assai più tardi si valsero di queste armi teatrali, avendo cominciato ad usarle nel secolo XVII colla *Graziosa Commedia della vera antica Chiesa Cattolica ed Apostolica*, dove intervengono Lutero, Zuinglio, Carlostad con altri eretici, e Satana e Gesù Cristo, i ss. Pietro e Paolo, Pio IV, il cardinal Campeggi, il vescovo Osio.

Anche *Tommaso Naogeorgus* nato in Straubinge nella Baviera l'anno 1511 e morto verso il 1578, il quale intendeva il greco, ed avea tradotte varie opere di Plutarco, di Dione Crisostomo e del Sinesio, volle adoperare in contese di religione la scenica poesia.

Le

Le sue tragedie possono col *Baile* chiamarsi di *controversia* (*a*). Quella che intitolò *Pammachius* dedicata a *Crammer* arcivescovo di Cantorbery, uscì alla luce l'anno 1537. Un'altra ne pubblicò l'anno seguente in Wittemberg intitolata *Incendia, sive Pyrgopolinices tragoedia*. Nel 1539 comparve quella che intitolò *Mercator, seu Judicium Haman* altro suo componimento teatrale, si replicò in Heidelberg a' 24 di agosto dagli scolari che vi manteneva l'elettor Federigo detto il pietoso (*b*). Simili favole che aveano tutt' altro oggetto che di formare il gusto teatrale, non potevano contribuire ai progressi della drammatica, e sono perciò rimaste per retaggio perpetuo delle tignuole nelle scanzie.

Altri drammi latini tratti da' racconti della Sacra Scrittura si mentovano

---

(a) *Dizionario Critico* art. *Neogeorgus* nota A.

(b) Lodovico Fabrizio ne fa menzione in una dissertazione *de Ludis Scenicis*.

nella Biblioteca del Gesnero. Tali sono il *Protoplaste* e la *Nomothesia* tragedie, ed il *Sacrificio d'Isacco*, commedia, le quali appartengono a *Girolamo Ziegléro* professor di poetica in Ingolstad; la *Giuditta*, e la *Sapienza di Salomone* comicotragedia, e la commedia detta *Zorobabel* di Sisto Betulejo; le commedie di *Giobbe* dell'Adimario, di *Rut* del Driseero, di *Giuseppe* del Ditero. Queste non furono favole stravaganti e maligne; ma non vi si guardano le regole della verisimiglianza e molto meno quelle del gusto. In Heidelberg compose ancora Antonio Scoro di Hocehstraten una commedia rappresentata da' suoi scolari, nella quale si personificava la Religione che andava mendicando alloggio tra' grandi, ed era esclusa, e veniva raccolta da' plebei. L'Imperadore se ne sdegnò, e voleva punirne l'autore, ma egli ebbe tempo di fuggirsi a Losana dove morì nel 1552 (a).

Fer-

(a) Vedasi il libro XIII degli *Annali* di Uberto Leodio presso il *Bayle Diz. Crit.*

Forse il più ingegnoso autore scenico dell' Alemagna in quel secolo fù Frischlino nato in Tubingen. Egli tradusse in latino cinque commedie di Aristofane da me non vedute. Ne compose altre sei originali intitolate *Rebecca*, *Susanna*, *Ildegarde*, *Giulio resuscitato*, *Prisciano battuto*, gli *Elvezii Germani*, alle quali aggiunse due tragedie *Venere* e *Didone*. S' impressero in un volume da *Bernardo Jobin* nel 1592, e furono dedicate prima a Cristiano IV destinato re di Danimarca con una elegia che porta la data di Brunswich nel 1589, indi al figliuolo Federigo. Nella *Rebecca* e nella *Susanna* serbò il costume de' nazionali di trasportare sul teatro i fatti della Bibbia con poca regolarità. L' azione della *Rebecca* passa nella casa di Abramo, nelle selve di Faran e nella città di Carra, ed i personaggi che compariscono in tali luoghi, non vengono fra loro a colloquio. Nella *Susanna* il prologo si fa dall' Angelo Raffaello, ed è pieno d' imitazioni Terenzia-

ziane. Nell' *Ildegarde* sopra alcuni fatti de' bassi tempi intorno a Carlo-Magno tesse l'autore una favola che chiama *comica* su *Ildegarde* di lui moglie calunniata. È notabile l'introduzione del prologo :

Poeta vos ad venandum invitat hodie
In hoc theatro scenico. Nam bestias
Producturum se ait, ferasque plurimas etc..

e queste bestie che poi si descrivono, sono Carlo-Magno leone, Ildegarde agnella, Talando volpe; e con simile continuata allegoria dà a conoscere l'azione, che termina colla riconciliazione d'Ildegarde e Carlo, ma che nell' avvilupparsi entra nel tragico. Nel *Giulio redivivo*, e negli *Elveti Germani* trattasi dello stato dell' Alemagna ne' bassi tempi comparato a quello che era vivendo Giulio e Cicerone.

Soggetto veramente comico, benchè misto di qualche allegoria alla maniera di Aristofane, è il *Prisciano battuto.* Con-

Contiene una satira comica contro que' fisiologi, medici, giuristi e teologi che scrivono barbaramente in latino, e riducono Prisciano all'agonia. I personaggi introdotti sono Giavello e Francesco filosofi, Prisciano gramatico, Coridone villano, Lilio e Filonio medici, Nevisano e Barberio giureconsulti, Quodlibetario sacerdote, Breviario monaco, *Erasmo Roterdamo e Filippo Melantone*. A riserba di Prisciano, Erasmo e Melantone, gli altri parlano un latino barbaro, ed in margine si citano i passi ricavati dalle opere di coloro che vi si motteggiano per lo stile e per la lingua. Lo scioglimento è che Prisciano uscito dalle mani de' teologi scolastici quasi spirante, è guarito dall' eleganza purezza ed erudizione di Melantone ed Erasmo.

Le due sue tragedie sono tratte del libro I e dal IV dell' *Eneide*. La prima contiene la venuta di Enea in Cartagine e l' innamoramento di Didone per artificio di Venere. Circa lo stile egli vorrebbe imitare quello di Virgilio,

le cui frasi stesse ritiene per quanto permette il metro diverso. Eccone per saggio qualche verso della prima scena di Giunone:

Mene igitur incoepto meo desistere?
Nec posse regem Troicum sola Italiae
Avertere? an fatis prohibeor coelitum?
Pallasne classem exurere potuit hostium,
Pontoque Graecos turbido submergere
Unius ob noxiam, et furorem Oilei
Ajacis?

La seconda tragedia più interessante si aggira sulla partenza di Enea e la morte di Didone.

Paolo Rebhun curato di Oelsnitz anche compose un dramma spirituale sul fatto di Susanna, intitolato la *Casta Susanna* in cinque atti lodevole per certa regolarità ed eleganza scritto in idioma alemanno. S'impresse in Ziwo-

kan

kau nel 1536, e si reimpresse nel 1544.
Vi si trovano introdotti i cori, e vi si osserva scrupolosamente la quantità delle sillabe ne' differenti metri usati in ciascuna scena; e per lo sceneggiamento si vuole sopra tutti quelli de' contemporanei ben connesso.

Troviamo parimente tre traduzioni sceniche. La prima tratta dallo spagnuolo gli *Amori di Melibea e del cavalier Calisto* tragedia in diciannove atti di Sigismodo Grimm che s' impresse nel 1520 in Ausbourg: la seconda è l' *Aulularia* di Plauto stampata nel 1535 in Magdebourg: la terza è l' *Ifigenia in Aulide* uscita alla luce nel 1584, che porta il titolo di *comicotragedia*.

CAPO III

Spettacoli scenici in Inghilterra.

SI rappresentavano nella Gran Brettagna per gran parte del secolo XVI i Misteri, le Moralità e le più assurde farse. Dicesi appena del

 Edo-

Edoardo VI, grandemente esaltato da Cardano, che avesse composta una *commedia elegantissima* intitolata la *Puttana di Babilonia* esaltata dagli antiquarii ma sfuggita all' esame de' moderni per essersi perduta.

A gloria però delle lettere vuolsi ne' fasti scenici inglesi registrare un nome assai sublime. La figliuola di Errico VIII Elisabetta, che suol riporsi insieme coi più gran principi del suo tempo Sisto V pontefice romano ed Errico IV re di Francia, all' amor della musica congiunse la coltura delle lettere, ed oltre alle aringhe d' Isocrate, tradusse in latino le tragedie di Sofocle (*a*). Non ebbe però questa gran regina molti compagni che lavorassero a far risorgere la drammatica co' modelli dell' antichità. Non vi fu nel di lei regno che il

(a) Ciò (dice *Pietro Bayle*) si riferisce da *Balsac* sul testimonio di *Camden* in una lettera de' 25 di Giugno 1634 scritta al conte di Leecester.

il loro *Tommaso Sackville* che compose *Gordobuc* commedia in qualche maniera scritta con regolarità (*a*).

Sotto quel cielo non ancora abbastanza rischiarato la stessa lingua non era allora nè polita nè fissata, quando sulle scene comparve *Guglielmo Shakspear*. Abbandonato questo scrittore a se stesso si arrollò tra' commedianti per libertinaggio, e compose poi per sostentarsi pel teatro di un popolo che ancor non poteva gloriarsi di aver prodotto alle scienze, alla politica, alla marina e al commercio, un *Newton*, un *Bacone*, un *Locke*, ed il *Grande Atto della navigazione*. Non rechi dunque stupore, se i drammi di *Shakspear* benchè mostruosi facessero la delizia della nazione. Egli racchiuse, come i Cinesi, in una rappresentazione di poche ore, i fatti di trenta anni; introdusse nelle favole tragiche persone basse, prostitute, ubbriachi, calzolai, bec-

(a) *Storia de' Poeti Inglesi del Warton* tom. III.

beccamorti, spiriti invisibili, un leone, un sorcio, il chiaro della luna che favellano: egli non seppe nè astenersi dal miracoloso ed incredibile, nè separare dal tragico il comico, restando perciò, non che lungi dal pareggiare Euripide, inferiore allo stesso Tespi. Ebbe non per tanto un ingegno pieno di vigoroso entusiasmo che lo solleva talvolta presso a' più insigni tragici, e che giustifica il giudizio datone da' suoi compatriotti, che egli *abbondi di difetti innumerabili e di bellezze inimitabili.* Spicca soprattutto nel colorire con forza ed evidenza i caratteri de' grandi uomini, segnandone i temperamenti, i difetti e le virtù. *Macbet*, *Hamlet*, *Errico IV*, *Othello*, *Giulio Cesare*, *il Mercante Veneziano*, *Giulietta e Romeo* si considerano come i di lui drammi migliori.

Noi non ci addosseremo mai la fatiga per noi singolarmente ardua troppo di presentar partitamente analisi compiute de i drammi di *Shakespear*, ben persuasi della difficoltà che incontrano,

non

non che altri, non pochi suoi nazionali in afferrare lo spirito, l'energia dell' espressione e la grandezza de' suoi concetti. Sceglieremo non pertanto tralle migliori nominate sue favole l' *Amlet*, e n' esporremo la tessitura e le bellezze principali, senza omettere qualche scena che ci sembri disdicevole alla gravità tragica.

Atto I. Alcuni soldati che guardano il palazzo del re di Danimarca, si trattengono sull' apparizione di una fantasima spaventevole. Esce un Morto, in cui ravvisano le sembianze del defunto re. Amlet vestito di armi, il quale, nel voler parlare, al cantar del gallo sparisce. La scena si cangia nell' interiore della reggia. Il re attuale e la regina madre del giovane principe Amlet trattano di alcuni affari del regno, indi il re accorda a Laerte la licenza di tornare in Francia. Cade appresso il discorso sulla profonda tristezza di *Amlet*, cui danno consigli ed insinuazioni perchè si sforzi di sollevarsi. Amlet restato solo riflette fra se alla criminosa preci-

cipitazione di sua madre che appena passato un mese dalla morte del re suo marito che tanto l'amava, si è congiunta in matrimonio col fratello del re, che ora ne occupa il trono. Sopravvengono Orazio e Marcello due de' soldati che videro l'ombra del re trapassato. Dice Amlet che sempre egli l'ha presente. Orazio che egli l'ha veduto effettivamente la scorsa notte, e ne racconta l'apparizione. Amlet dopo varie domande risolve di recarsi nel luogo dove apparve. Si cangia la scena in una casa del vecchio Polonio. Laerte prende congedo da sua sorella Ofelia e da Polonio suo padre vecchio cicalone che con molte parole scagliando massime ad ogni occorrenza, lo spinge ad imbarcarsi. Prosegue sul medesimo stile colla figlia in proposito del principe Amlet che l'ama, versando copiosamente regole e sentenze morali in tuono famigliare, e le impone di più non parlargli. Torna la scena del muro della reggia, dove giugne Amlet accompagnato da i due soldati. Si ode

stre-

strepito di stromenti musicali dalla reggia, perchè il re stà in tavola assiso banchettando e bevendo. Amlet in tal proposito moralizza a lungo. Appare il Morto. Amlet gli domanda se sia Amlet suo padre, e perchè dal sepolcro torni a vedere i raggi della luna? Il Morto gli accenna di seguirlo, ed Amlet gli va appresso. Giungono in parte più remota.

Aml. *Dove vuoi tu portarmi? parla; già io non passo più oltre.*

Mor. *Mirami.*

Aml. *Ti miro.*

Mor. *È già quasi giunta l'ora di restituirmi alle tormentose fiamme.*

Aml. *Anima infelice!*

Mor. *Non compatirmi: ascolta soltanto attentamente ciò che sono per rivelarti.*

Aml. *Parla; ti prometto ogni attenzione.*

Mor. *Ascoltato che mi avrai, promettimi vendetta.*

Aml. *Perchè?*

Mor.

Mor. *Io sono l'anima di tuo padre destinata per certo tempo a vagar di notte, e condannata al fuoco durante il giorno, affinchè le fiamme purifichino le colpe che commisi nel mondo . . . . .*
Se mai sentisti tenerezza per tuo padre . . . . .

Aml. *Oddio!*

Mor. *Vendica la sua morte. Vendica un omicidio crudele e atroce.*

Aml. *Omicidio?*

Mor. *Sì, omicidio spietato, il più ingiusto e il più fraudolento.*

Il Morto segue a raccontare come suo fratello innamorato della sua moglie e del regno lo fece avvelenare mentre dormiva nel giardino versandogli nell' orecchio certo licore velenoso sì contrario al sangue dell' uomo che a guisa di mercurio s' insinua, penetra tutte le vene, gela il sangue e ammazza prontamente. Così restò morto Amlet, ed il regno e la sposa fu occupato dall' incestuoso e tiranno fratello. Indi soggiunge:

Mor.

Mor. *Orribile malvagità! orribile! Deh se ascolti la voce della natura, non voler soffrire che il talamo reale di Danimarca sia il letto dell' infamia e dell' incesto. Avverti però di qualunque modo tu ti accinga all' impresa a non macchiar l' anima con un delitto incrudelendo contro tua madre. Lascia che la punisca il cielo, lascia che quelle punte acute che tiene fitte nel petto, la feriscano e la tormentino. Addio, addio, ricordati di me.*

Amlet con espressioni ed invocazioni di ogni maniera mostra l' orrore onde è preso, indi dice:

Ricordati di me? sì alma infelice; scancellerò dalla mia fantasia ogni altra idea ed impressione, eccetto il tuo comando, sì lo giuro.

Vengono i soldati. Amlet fa che giurino di non palesare a veruno l' apparizione di quella notte. Parte con essi dicendo fra se;

La

La natura è sconcertata . . . Iniquità esecrabile! . . Oh non fossi mai nato a doverla punire!

Atto II. Polonio in sua casa spedisce un messo al figlio in Parigi con tante ammonizioni miste ad inezie e minutezze che spiegano il carattere di un vecchio che ciancia in tuono famigliare, basso di tratto in tratto, e proprio della scena comica. Viene la figlia Ofelia, e gli narra la novità del giovine Amlet divenuto folle. Nella reggia il re e la regina fra' cortigiani trattano della mutazione di Amlet impazzito. Viene Polonio, che prende gravemente a favellare sulla di lui follia, dicendo: *Vostro figlio è pazzo, e tale lo chiamo, perchè (a ben riflettere) altra cosa non è la pazzia, se non che uno è interamente matto*. È questa la ragione comica Plautina, *quelli sono cattivi i quali non sono buoni*. Sopravviene Amlet leggendo. Polonio gli domanda come stia; *bene*, risponde il principe. *Mi conosci* (replica Polonio) ? Ed Amlet; *perfet-*

fettamente; tu sei il pescivendolo. E va proseguendo con dir cose che sembrano fuori di ragione, benchè osservi certo metodo nel dire e molta acutezza. Sul medesimo tenore parla con Guildenstern, e Rosencrantz, i quali d' ordine reale lo mettono in discorso per iscoprire ciò che senta internamente. Si passa in seguito su i commedianti da esso principe incontrati pel camino, che compongono la compagnia tragica di Elsingor. Essi in fatti arrivano, ed Amlet parla ad alcuni di essi con famigliarità, e vuol poi sentir declamare una scena sulla morte di Priamo. Egli stesso prima ne declama con forza ed energia alcuni versi; ordina poi all' attore di proseguire, il quale eseguisce. *Domani*, aggiunge indi Amlet, *rappresenterete la Morte di Gonzaga, cui io aggiungerò alcuni versi*; e gli fa partire. Amlet rimane riflettendo al potere della rappresentazione, per cui un attore ancor suo malgrado maneggia gli affetti, trasforma il volto, piagne, affievolisce la voce, e tut-

to si compone ad esprimere la passione per commuovere. *Or che farebbe*, aggiugne, *se interiormente sentisse i medesimi movimenti di dolore che in me sento? E pure io disgraziato rimango stupido e muto mirando i miei torti! . . . Altro dunque io non so fare che piangere? . . . Ma no. Udii dire che assistendo talvolta alla rappresentazione di una favola alcune persone malvage furono così vivamente ferite per l' illusione teatrale, che alla presenza di tutti manifestarono la propria reità, perchè la colpa, benchè priva di lingua, sempre si manifesta quando meno si attende. Io farò che quegli attori rappresentino avanti di mio zio qualche scena che rassomigli alla morte di mio padre. Lo trafiggerò così nella parte più sensibile del cuore, osserverò i suoi sguardi, se cangia colore, se si agita . . . so quello che saprò far io. L' apparizione che mi si presentò, potrebbe essere opera di spirito infernale, cui non è difficile il tra-*

trasformarsi. Chi sa se essendo sì poderoso su di una perturbata fantasia, avesse voluto valersi della mia debolezza e malinconia, per ingannarmi, e machinar la mia ruina! . . . Io acquisterò prove più solide; e la rappresentazione ordinata sarà il lacciuolo per sorprendere e avviluppare la coscienza del re. . . .

Atto III. Reggia. Il re desideroso di leggere nell'interno del nipote si tiene in disparte per intendere ciò che Amlet dice ad Ofelia. Il principe viene dicendo fra se. *Qual è più degna impresa dell' animo, tollerare i colpi dell' avversa fortuna, ovvero opporsi con tutta la fortezza e gire incontro a questo torrente di calamità? Morire è dormire. Non altro?* . . . . Prosegue lungamente su tal punto. Si abbocca al fine con Ofelia; ma il loro dialogo delude le speranze del re nascosto, il quale ne deduce non essere amore la cagione de' trascorsi del nipote, e così conchiude: *Altra idea chiude egli nell' animo che fomenta la*

sua tristezza; la quale potrebbe produrre alcun grave male. Egli pensa evitarlo facendolo partir subito per Inghilterra. Condiscendendo però alla proposta di Polonio acconsente che Amlet parli prima con la regina dopo la rappresentazione, per tentare di trargli dal seno il suo secreto, esibendosi Polonio ad ascoltare occulto quanto diranno'. Sala. Amlet dà varii avvertimenti a' commedianti per ben rappresentare; indi uscendo Orazio di cui si fida, gl' ingiunge che mentre segue la rappresentazione di quanto egli ha aggiunto alla tragedia scelta, tenga l' occhio attento sopra del re e l' esamini con tutta la cura, e dice che farà egli lo stesso, e si communicheranno poi le osservazioni che ciascuno avrà fatte, per giudicare su ciò che indicherà il di lui esteriore. Viene il re e la regina con seguito. Si suona una marcia danese. Amlet ripiglia la finzione della follia. Si dà principio alla rappresentazione muta a suono di trombette.

Gli attori che sostengono le parti del

re,

re, e della regina del dramma, si abbracciano affettuosamente; la regina s'inginocchia con gran rispetto; il re la fa alzare, e piega la testa sul petto della sposa, indi si pone a giacere in un letto di fiori e si addormenta; la regina si ritira. Un altro attore si avvicina al re, gli toglie la corona, la bacia, versa nel di lui orecchio un licore avvelenato e parte. Torna la regina, e trovato morto il marito manifesta un gran dolore; l' uccisore con altri due ritirano il cadavere. L' assassino fa premure affettuose alla regina; ella resiste un poco: affine ne accoglie gli amorosi omaggi. Ciò vedendo Ofelia dice ad Amlet:

Of. *Che è questo?*

Aml. *Questo è un assassinamento.*

Of. *Al parere adunque questa scena muta contiene l' argomento del dramma.*

Si finge nella prima scena che il re e la regina esprimano i loro affetti. Il re mostra timore che se egli venisse a mo-

morire, ella ne prenderebbe un altro.
Io? (risponde la regina)

Io! . . . Che al tuo fato io sopravviva e d' altri
Sposa diventi! E creder puoi capace
Di tradimento tal la tua diletta?
No: chi un altro ne impalma, il primo uccise.

A questo passo il Re Danese commosso e colpito dice ad Amlet:

Re. *Ti sei bene informato dell' azione di questo dramma? Tiene alcuna cosa di mal esempio?*

Aml. *Non signore; che mal esempio? Tutto è una finzione, un veleno ma finto; oibò! che mal esempio?*

Re. *Che titolo porta questa favola?*

Aml. *La Trappola. È un titolo metaforico. Il Duca si chiama Gonzaga, e la sua consorte Battista.*

Viene un commediante ad avvelenare quel che dorme, ed Amlet dice:

Aml. *Vedete? Ora l' avvelena nel giar-*

giardino per usurpargli lo stato . . . Tosto vedrete che la sposa s' innamimora dell' uccisore .

A ciò il re si alza. Tutto resta sospeso. Il re parte. *Ahi! Orazio! quanto disse lo spirito è troppo certo*. Polonio lo chiama per commissione della regina. Egli manda via tutti, e parte. Sala del palazzo reale. Il re ordina a Rosencrantz e a Guildenstern di partire per l' Inghilterra portando secoloro Amlet. Si pone indi ad orare; riflette ai suoi eccessi, fida nella misericordia divina, senza pensare però a risarcire i danni cagionati, e a discendere dal trono usurpato. Arriva Amlet, l' osserva, va per ferirlo; pensa poi che se l' ammazza mentre stà orando, gli assicura la gloria eterna. *Nò*, dice, *l' ucciderò quando tripudii, gozzovigli, giuochi, bestemmi, o dorma ubriaco, affinchè l' anima sua rimanga nera e maledetta come l' inferno che dee ingojarla*. Va dalla madre. Appartamento della regina. Ella parla con Polonio, il quale ve-

vedendo venire Amlet si ritira per ascoltare non veduto.

Aml. *Che mi comandate, o madre?*

Reg. *Amlet troppo hai tu offeso tuo padre.*

Aml. *Voi, madre, troppo avete offeso il mio.*

Reg. *Tu rispondi con troppa libertà.*

Aml. *E voi mi domandate con troppa perversità.*

Reg. *Che vuol dire ciò, Amlet?*

Aml. *E che vuol dire ciò, madre?*

Reg. *Ti dimentichi di chi sono?*

Aml. *No, perdio, che non mi dimentico che siete la regina congiunta in matrimonio col fratello del vostro primo marito; e al ciel piacesse che così non fosse. Ah siete mia madre!*

Reg. *E bene io ti porrò alla presenza di chi ti faccia parlare con più senno.*

Aml. *Venite, sedete. Di quì non si parte, non vi movete prima che io non vi ponga innanzi uno specchio, in cui ravvisiate il*

il più occulto della vostra coscienza.

Reg. *Oimè! Che pensi di fare? Vuoi tu ammazzarmi? . . . Chi mi ajuta, cieli . . .*

Pol. *Ajuto chiede? oh! . . . .*

Amlet si accorge di essere inteso; pensa che sia il re che stia ad ascoltare; finge che sia un topo, e lo ferisce. Polonio grida, *son morto*. Amlet torna alla madre, L'obbliga ad ascoltarlo; le rimprovera l'assassinamento del padre, ed il di lei obbrobrioso matrimonio col regicida. La regina confusa, compunta, abbattuta, confessa il suo torto, e lo prega a più non trafiggerla con le sue parole. Esce il Morto veduto da Amlet, e non dalla regina.

Aml. *Oh spiriti celestiali, difendetemi! Copritemi colle ali vostre! Che vuoi, ombra veneranda?*

Reg. *Oddio! Egli è fuori di se!*

Aml. *Vieni forse a riprendere la negligenza di tuo figlio, che indebolito dalla compassione e dalla*

la tardanza obblia l' importante esecuzione del tuo orribile precetto? Parla..

Mor. *Non obbliarla. Vengo a riaccendere il tuo ardore che par quasi estinto.*

Ordina poi che parli alla madre che vede piena di spavento.

Aml. *A che pensate, o madre?*

Reg. *Oimè! A che pensi tu che così dirigi i tuoi sguardi dove non si vede cosa alcuna? . . . A chi miri?*

Aml. *A lui, a lui; vedetelo . . . qual pallida luce esce da lui! Ahi di me! la sua presenza ed il suo dolore basterebbe a commuovere le pietre stesse. Ahi! Non mirarmi così; quest' aspetto contristato può distruggere i miei disegni crudeli, e far correre il pianto in vece del sangue che tu domandi.*

Reg. *A chi dici tu queste cose?*

Aml. *Nulla vedete in quel canto?*

Reg. *Nulla, e pur vedo tutto quello che vi è.*

Aml

Aml. *Nè anche ascoltaste nulla?*

Reg. *Nulla, fuor di quello che noi due stiamo parlando.*

Aml. *Mirate là, là . . . . lo vedete? . . . ora si allontana . . . .*

Reg. *Chi mai?*

Aml. *Mio padre, mio padre co' suoi medesimi arnesi . . . vedete . . . ora va via.*

La madre stima tutto ciò illusione pura della disordinata fantasia del figlio. Amlet la disinganna, mostrando tutta la sensatezza, e la commuove. La consiglia poi a separarsi a poco a poco dal colpevole suo nuovo sposo . . . Di poi ripigliandosi le dice, che anzi nol faccia, ed ironicamente le insinua di tosto recarsi a lui, di porsi nel suo letto e fralle sue braccia, di scoprirli che la pazzia del figlio è finta, e che tutto è un artificio. La regina l' assicura che ciò non farà mai.

Atto IV. Intende il re l' uccisione di Polonio, e risolve senz' altro di mandare Amlet in Inghilterra per sicurezza comune. Fa venire Amlet alla presenza sua,

sua, e gl'impone che si accinga subito a partir per Inghilterra. Ordina che si porti il cadavere di Polonio alla capella. Orazio fa sapere alla regina che Ofelia è divenuta pazza. Ella stessa viene cantando, e dà indicii che la morte del padre ha cagionato lo sconcerto della ragione di lei; ma ad ogni domanda che le si fa, risponde con un' arietta musicale, e poi parte. Pieno il re di timori e di sospetti per le mormorazioni del popolo, accenna che è venuto di Francia il fratello di Ofelia, che si occulta. Si ode strepito grande. Un cavaliero chiama la guardia, e dice al re che fugga, perchè il volgo va seguendo Laerte furibondo, e l'acclama re. S' infrangono le porte. Entra Laerte pieno di furore col disegno di vendicare il padre ucciso onde provenne la follia di Ofelia. Il re l' assicura di non aver egli avuta colpa veruna nella morte di Polonio. Lo prega ad ascoltarlo da parte, protestando che se lo trovasse colpevole, gli cederebbe di buon grado il regno; ma se conoscerà la sua in-

innocenza, si uniranno insieme cercando entrambi ogni più opportuno sollievo al proprio dolore. Partono. Esce Orazio, cui due marinari presentano alcune lettere. Orazio legge; è un foglio di Amlet che dice:

Orazio, come avrai letto questo foglio, dirigerai gli uomini che te lo recano al re, pel quale ho dato loro un altro plico. Dopo due giorni di navigazione fummo inseguiti da un pirata assai bene armato. Il nostro legno poco veliero ci obbligò a porre tutta la nostra speranza nel valore. Gettaronsi i rampiconi; io prima di tutti saltai sull'imbarcazione nemica, la quale nel tempo stesso si dispiccò dalla nostra, ed io rimasi solo e prigioniero. I nemici mi hanno trattato con moderazione come ladri compassionevoli, ed io gli ho ben compensati. Tu fa in modo che il re riceva le carte che gli mando, indi vieni a vedermi con tanta

di-

diligenza, come se fuggissi dalla morte. Saprai arcani che ti renderanno attonito. Gli stessi che ti hanno consegnata la lettera, ti condurranno da me. Guildestern e Rosencrantz hanno seguito il lor camino verso l' Inghilterra. Molto debbo dirti su di essi. Addio.

Tuo sempre
Amlet.

Il re ha raccontato a Laerte la verità dell' accaduto, gli dice poi di non aver potuto ancora vendicare il sangue del di lui padre nell' uccisore Amlet, sì per l'amore che ha per lui la madre, come per l'affezione del popolo. L' esorta a fidarsi di lui. Un messo reca lettere del principe pel re e per la madre. Il re leggendo intende che Amlet è tornato nudo e solo, e che verrà domani. Palesa poi a Laerte un espediente che gli è sovvenuto per disfarsi di Amlet. Sul supposto che verisimilmente egli ricuserebbe d' imprendere un nuovo viaggio, per far che pera in gui-

guisa che la morte sua sembri alla madre stessa casuale, propone che celebrando la fama la destrezza di Laerte nel maneggiar la spada, ed Amlet essendo pieno di opinione di se stesso per la perizia nell'arte di schermire, pensa il re di fargli susurrare all'udito di tal sorte il valore di Laerte, che si dia luogo ad una scommessa, tenendo alcuni la parte di Laerte, ed altri quella del principe. Preventivamente si prepareranno alcuni fioretti colla punta scoperta che sarà avvelenata, e Laerte ne prenderà uno per se, con cui colpendolo lo ferirà mortalmente, e la sua morte si attribuirà al solo caso. Aggiugne il re che per assicurare il colpo farà anche ammanire una tazza pur con veleno, affinchè se venisse a fallire il fioretto, Amlet stanco ed affaticato chiedendo da bere, rimanga dal mortifero licore ucciso. La regina annunzia che Ofelia tratta dalla sua follia si è affogata nel vicino fiume; la qual cosa vie più accende la furia di Laerte.

Atto V. Cimiterio. Aprono l'atto

due becchini parlando di Ofelia che si ha da sotterrare in luogo sacro. L'uno dice che ciò stà ben disposto dal giudice; l'altro che stà mal giudicato, perchè ella si è ammazzata da se coll' affogarsi; scena comica bassa. Cade indi il loro discorso sulla nobiltà di coloro che maneggiano la zappa, come becchini, zappatori ecc. i quali esercitano l'antico mestiere di Adamo. Esce Amlet ed Orazio. Un becchino zappa e canta. Amlet osserva l'insensibilità di colui che nell'aprire una sepoltura stà cantando. Il becchino getta al suolo una testa di un morto. Amlet riflette che potrebbe quella appartenere a qualche uomo di stato che in vita pretese ingannare il cielo stesso, o a qualche cortigiano infingevole, o anche a qualche cavaliere solito ad esaltare il cavallo di un altro, per chiederglielo in prestito. Dopo simili osservazioni si avvicina a' becchini e parla con essi lungamente. La conversazione riesce totalmente comica per le risposte che essi danno, e morale insieme per le ri-

fles-

flessioni di Amlet. Viene il re e la regina ed il corpo di Ofelia accompagnato da' sacerdoti. Si copre di terra il cadavere. Laerte attacca briga con Amlet. Partono tutti, Restano Amlet ed Orazio. Il principe racconta che mentre dormivano Guildestern e Rosencrantz, egli entrò leggermente, e s' impossessò delle loro carte. Tornò nel suo stanzino, aprì i dispacci, e scoprì il tradimento che gli tramava il re, dando ordine preciso di ammazzarlo per assicurare la tranquillità della Danimarca e dell' Inghilterra. Ne mostra l' ordine ad Orazio. Aggiugne che egli scrisse in nome del re di Danimarca al re d' Inghilterra di far, per quiete comune, morire immediatamente i due messaggi, e sugellò la lettera col sigillo del padre che seco avea, sul quale erasi formato quello che usava il re presente. Ciò fatto e chiuso di nuovo il plico, lo ripose nel sito medesimo onde tratto l' avea, senza che il cambio si fosse conosciuto. Il dì seguente avvenne il combattimento navale già accenna-

nato nella lettera scritta ad Orazio. Un cortigiano adulatore viene a manifestare la scommessa fatta dal re a favore di Amlet di sei cavalli barbari contro sei spade francesi co' pugnali corrispondenti. Il re scommette che in dodici assalti Laerte darà ad Amlet tre soli colpi, e Laerte s' impegna a dargliene nove. Amlet accetta la sfida, ed ordina che si rechino in quella sala i fioretti. Altro messo del re vuol sapere se Amlet pensa battersi subito con Laerte. Amlet risponde che se quell' ora è comoda pel re, egli è pronto. Amlet confessa ad Orazio di sentir qualche cosa nel suo cuore che l' affanna. Orazio vorrebbe dissuaderlo dall' impresa. Amlet dice che egli si ride di simili presagi; *pur nella morte* (aggiugne) *di un uccellino interviene una providenza irresistibile; se è giunta l' ora mia, bisogna attenderla. Tutto consiste in trovarsi prevenuto allorchè arrivi. Se l' uomo al terminar di sua vita ignora sempre ciò che potrebbe avvenire da poi, che importa che la per-*

perda presto o tardi? Sappia morire. Viene il re e la regina con tutta la corte. Il re presenta Laerte ad Amlet, il quale gentilmente gli cerca perdono, discolpando il passato col disordine della sua ragione. Laerte ed Amlet prendono ciascuno un fioretto, e si dispongono all' assalto. Il re ordina che si copra la mensa di bicchieri colmi di vino. Se Amlet dà la prima o la seconda stoccata, o nel terzo assalto colpisce l' avversario, ordina che si scarichi tutta l' artiglieria. Il re berà alla salute di Amlet, buttando nel bicchiere una onice più preziosa di quella che hanno usata i quattro ultimi sovrani Danesi. Incomincia l' assalto. Amlet dà la prima stoccata a Laerte. Il re bee e vuole che egli beva ancora; Amlet vuol prima fare il secondo assalto, e dà al competitore un altro colpo. La regina vuol bere alla salute del figlio; il re cerca impedirlo; ella si ostina, e bee; il re si contrista... Tornano i competitori all' assalto; si colpiscono entrambi, e restano feriti.

La regina va mancando. Il re vuol far credere che al vedere il sangue sia svenuta; ma ella grida, *no, no, la bevanda, la bevanda . . . Amlet sono avvelenata . . .* . Amlet ordina che si chiudano le porte, e che si trovi il traditore. Laerte morendo dice, che il *traditore è presente. Tu sei morto, Amlet, non ti resta che mezz' ora di vita; la punta del ferro che tieni in mano, è avvelenata, e . . . . mi ha morto; io ne avea una simile, e tu sei morto . . . Tua madre ha bevuta la morte nel vino . . . non posso più . . . il re . . . il re è il malvagio autore di tante stragi.*

Aml. *Questa punta è avvelenata?*
E bene faccia il suo effetto.

Trafigge il re. Amlet muore. Termina la tragedia coll' arrivo di Fortinbras, il quale dice che paleserà tutto tosto che saranno esposti alla pubblica veduta que' cadaveri, ed aggiugne l' ultima disposizione di Amlet in favore del principe di Norvergia.

Ognuno vede la popolarità di questa

fa-

favola originata dalla moltiplicità e varietà degli avvenimenti, e da alcune interessanti situazioni tragiche che vi sono, come è la scena dell' ombra con Amlet nell' atto primo, e l' altra colla madre e coll' ombra nell' atto secondo. Ognuno ne vede altresì l' irregolarità ed il disprezzo delle sagge regole del verisimile. Ma i dotti stranieri ed Inglesi convengono tutti del difettoso e del mirabile del dramma, delle bellezze e delle mostruosità che vi si notano. Basti per tutti il sentimento del *Voltaire* intorno al merito dell' autore dell' Amlet, dell' uomo di lettere il più degno di giudicarne. » *Shakespear* (egli » disse) non ha presso gl' Inglesi altro » titolo che di divino. Pur le sue tra» gedie sono altrettanti mostri. Quan» to può immaginarsi di assurdo, di » stravagante, di mostruoso, tutto si » trova in esse. Sulle prime io non » sapeva intendere, come mai gl' In» glesi potessero ammirare un auto» re così stravagante; ma in progres-

» so mi accorsi che aveano ragione
» . . . . Essi al par di me vedevano
» i falli grossolani del loro autor favo-
» rito ; ma ne sentivano meglio di
» me le bellezze tanto più singolari
» per esser lampi che balenavano in
» una oscurissima notte . Tale è il
» privilegio del genio ; esso corre sen-
» za guida , senz' arte , senza regola ,
» per incognite non corse strade , ma
» lascia dietro di se tutto ciò che al-
» tro non è che ragione ed esattezza »

Abbiamo osservato nel parlar de i drammi Italiani l' esattezza di tanti industriosi scrittori intenti a far risorgere l' arte teatrale de' Greci. Osserviamo ora in *Shakespear* la mancanza di erudizione , di emoli e di modelli supplita dall' ingegno che lo scorgeva ad internarsi nell' uomo , a studiare i movimenti del proprio cuore, e a prendere dal vero i colori delle passioni . Egli non conobbe l' arte , e copiò egregiamente la natura .

Tè questo pennello ,

La

La genitrice ritrarrai con esso (a)
Che tragico incomparabile non diverrebbe chi sapesse bene accoppiare l' uno e l' altro studio !

Ma questo gran tragico inglese studiando la natura mancò di giudizio nell' imitar ciò che in società si riprenderebbe . Non è inverisimile (disse pur *Voltaire* per iscolpar se stesso nel *Figliuol Prodigo*) che mentre in una stanza si piange un morto, dicasi da un buffone qualche motto che muova a riso . Ma questo vero indiscreto non dee sulla scena imitarsi ; in prima perchè la parte più sana riprenderà l' impertinenza del buffone, e perciò, sembrando tal mescolanza sconvenevole nella conversazione , dovrà come in fatti avviene, dispiacere ancor nella scena, dove la natura dee comparire scelta e conveniente (*b*) . In secondo luogo il poe-

(a) Disse la gran Madre Natura presso Melpomene nell' *Arminio* del Pindemonte.

(b) *Tis nature ullebut nature methodized*, diceva *Pope* nell' eccellente *Saggio di Critica*.

poeta giudizioso non lavora mai contro se stesso. Or che altro fa colui che volendo intenerire e commuovere impedisce egli stesso la riuscita del suo disegno distraendo lo spettatore colla buffoneria intempestiva?

Shakespear istudiò la natura, e pure nelle sue espressioni non di rado la perde di vista. Non l'ebbe presente ne' rimproveri che ne' *Due Gentiluomini di Verona* fa il duca di Milano al Valentino. Nella sola orazione di Antonio nel *Giulio Cesare*, in quella orazione che *Martino Sherlock* stima il capo d'opera dell'eloquenza da preferirsi *alle orazioni tutte di Omero, di Virgilio, di Demostene, di Cicerone*, in quell'orazione che *in ogni parola abbraccia mille bellezze* ignote ai profani: si osservano espressioni ricercate frivole e contrarie alla semplicità della bella natura. *Quando piangevano i poveri* (dice Antonio) *Cesare lagrimava; l'ambizione doveva esser fatta di una materia più dura*. Questa materia più dura delle

la-

lagrime è forse una bellezza naturale? Oltre a ciò la falsa ragione che si adduce, non distrugge l' accusa di ambizioso data a Cesare. L'orgoglio l'alterigia vizii composti di presunzione e di ferocia, sono quelli che rendono l' uomo disprezzante duro insensibile agli altrui mali; ma l'ambizione non rare volte si copre di umanità e di dolcezza. *Sherlock* che ha studiato venti anni i drammi di *Shakespear*, ha studiato troppo poco il cuore umano. *Notate come il sangue di Cesare lo seguiva* (cioè seguiva *il maledetto acciajo di Bruto*) come *sforzandosi di uscire per sapere, se fosse possibile, che questo era Bruto*. Longino, Orazio e *Boileau*, de' quali con privilegio esclusivo il *Sherlock* vantasi ammiratore, avrebbero ravvisato del patetico e del sublime in questo *sangue che si sforza di uscire per seguire il ferro e per sapere se era Bruto il feritore?* Merita simil concettuzzo di preferirsi a quanto vantò di grande la latina e la greca eloquenza?

L'

L' unica vera bellezza dell' orazione di *Shakespear* è quella appunto che è sfuggita alla diligenza del *Sherlock* che da *venti anni* lo stà studiando. Il merito del *Shakespear* in tale argomento consiste singolarmente nell' essersi approfittato delle notizie istoriche sull' ammazzamento di Cesare, e nell' aver renduta capace di rappresentarsi in teatro l' aringa fatta da Antonio al Popolo Romano riferitaci dagli scrittori (*a*); spiegandovi un patetico risentito e forte che accompagna lo spettacolo alle parole; e per questo merito, ad onta delle false espressioni accennate, si manifesta un esperto poeta drammatico. Ma questo merito tutto appartiene al teatro, nè senza ridicolezza si metterebbe in

(b) *Finalmente con abbondantissime lagrime trasse fuori il corpo di Cesare nudo scoprendo la veste sua piena di sangue e stracciata dal ferro; dal quale lamentevole spettacolo il popolo tutto fu commosso a piagnere.* Appiano Alessandrino nel libro III delle *Guerre Civili*.

in confronto colle orazioni de' Tullii e dei Demosteni. Di grazia questi due prodigiosi principi dell'eloquenza si sono mai trovati in un caso simile? Non sa il *Sherlock* quanti aspetti diversi prenda l'eloquenza dagli oggetti e dalle circostanze? Non comprende l'enorme differenza che corre trallo spiegar la pompa oratoria nel Foro o nel Senato Romano e nel Pritaneo di Atene contro l'ambiziosa politica di Filippo e le ruberie di Verre, e tral mettere in azione sul teatro un cadavere insanguinato? Volle il *Sherlock* paragonare ancora (si aggiunga di passaggio) il poeta melodrammatico Metastasio coll' epico poeta romanziere Ariosto. Longino gli ha mai dati esempi di simili paragoni impossibili? E pure egli stesso riprende coloro che comparano *Racine* e *Shakespear*, perchè il primo (ei dice) ha fatte tragedie; e l'altro soltanto *composizioni drammatiche*. Dunque a' di lui sguardi è più stravagante il confronto di

di due drammatici, che di un romanziere con un drammatico?

Non è meraviglia che quel focoso viaggiatore preso dal farnetico di ragionar di letteratura vada tirando di taglio e di punta contro i fantasimi che egli stesso infanta, e giudichi de' popoli colla più deplorabile superficialità. Non è meraviglia che abbia scarabocchiato un libercolo picciolissimo in tutti i sensi per provare che in *Italia la poesia non è uscita ancor dalla fanciullezza*; non consistendo la sua grande opera che in pagine 104 in picciolo ottavo, delle quali (sebbene protesti di voler produrre un libro *picciolo*) ne impiega ben quaranta solo in esagerate lodi della *sua innamorata*, cioè di *Shakespear*. Non è meraviglia che nella medesima *brochure* o scartabello che sia, cancelli con una mano quel che con l'altra dipigne; e nell' atto che dichiara gl' Italiani *fanciulli in poesia*, affermi che abbondino di *eccellentissimi poeti lirici* in ogni genere; non avendo ancora imparato che l'entusiasmo,

smo, la mente più che divina, il sommo ingegno, la grandezza dello stile, doti da Orazio richieste nel vero poeta, convengono singolarmente alla poesia lirica. Non è meraviglia ancora che mentre nega il nome di poeta grande ad Ariosto, confessi poi che sia egli *gran poeta descrittivo*, con altra palpabile contraddizione, perchè le bellezze dello stile, la copia, la vaghezza, la vivacità e la varietà delle immagini, formano le principàli prerogative della poesia onde trionfi del tempo. Tutte queste incoerenze, io dico, delle quali si compone il bel *Consiglio a un giovane* del *Sherlock*, potrebbero recarci stupore, se fossero profferite da un altro che non ci avesse puerilmente ed *à propos des bottes* fatto sapere di aver *molto studiato la matematica*, e di *credere d'avere della precisione nelle idee*.

Si faccia parimente grazia a codesto preteso matematico del non aver conosciuta la storia letteraria Italiana, come dimostra, proponendo per cosa tutta

tutta nuova all' Italia *lo studio de' Greci*: a quell' Italia, dove anche nella tenebrosa barbarie de' tempi bassi fiorirono intere provincie, come la Magna Grecia, la Japigia e parte della Sicilia, le quali altro linguaggio non avevano che il greco, e mandarono a spiegar la pompa del loro sapere a Costantinopoli i Metodii, i Crisolai, i Barlaami; a quell' Italia, che dopo la distruzione del Greco Impero tutta si diede alle greche lettere, e fu la prima a communicarle al rimanente dell' Europa, cioè alla Spagna per mezzo del Poliziano ammaestrando *Arias Barbosa* ed *Antonio di Nebrixa*, ed all' Inghilterra per opera di Sulpizio, di Pomponio Leto e del Guarini, maestri de' due Cuglielmi *Lilio* e *Gray*: a quell' Italia, dove, per valermi delle parole di un elegante Spagnuolo) *la lingua greca diventò sì comune dopo la presa di Constantinopoli, che, come dice Costantino Lascari nel proemio ad una sua gramatica, l' ignorare le cose greche recava vergogna*

agl'

agl' Italiani, *e la lingua greca più fioriva nell' Italia che nella stessa Grecia* (*a*): a quella Italia in fine che oggi ancor vanta così gran copia di opere, nelle quali ad evidenza si manifesta quanto si coltivi il greco idioma in Roma, in Napoli, in Firenze, in Parma, in Pisa, in Padova, in Verona, in Venezia, in Mantova, in Modena, in Bologna, in Milano, che vince di gran lunga l'istesso gregge numeroso de' viaggiatori transalpini stravolti, leggeri, vani, imperiti e maligni, tuttocchè tanti sieno i *Sherlock* e gli *Archenheltz* (*b*). E chi vorrà in-

---

(a) *Andres sopra ogni letteratura* P. I, cap. XII.

(b) Si comprende particolarmente da quest' ultimo nome che noi non intendiamo qui di offendere i viaggiatori intelligenti, agiati, sinceri e prudenti; ma abbiamo in mente soltanto certi viaggiatori mendicanti, i quali lodano p. e. l'Inghilterra, perchè qualche Inglese gli ha menati seco pascendoli e vestendoli, e biasimano l'Italia e Napoli specialmente perchè alcuno di simil genio non vi avrà trovato pari opportunità.

incolpare quest' Irlandese di picciola levatura del non essere istruito della letteratura Italiana, quando egli ha mostrato nella sua opera grande di cinquanta carte di esser pochissimo versato nella stessa letteratura della Gran-Brettagna? Facciamolo osservare a'nostri lettori. Egli adduce in lode di *Shakespear* l' unanime consenso degl' Inglesi, d' indole per altro *tanto*, al suo dire, *singolare che difficilmente se ne trovano due che si somigliano*; ed afferma che in Inghilterra *in quasi duecento anni non vi è stata una sola voce contro di Shakespear*. Bisogna istruirlo e fargli ascoltare su questa osservazione letteraria alcune voci sonore al pari di quella di Stentore uscite dall' isole Brittanniche contro di *Shakespear* per renderlo informato di ciò che ignora de' suoi medesimi nazionali.

Inglese era *Dryden*, erudito e poeta drammatico, e pure nella dedicatoria della tragedia *Troilus and Cressida* afferma ingenuamente che nelle composizioni scritte da *Shakespear* nel secolo

colo XVI *scorretta era la frase*, *sregolata la dicitura*, *oscura ed affettata l'espressione*; aggiugendo che al principio del secolo susseguente quel padre del teatro inglese pensò a ripulire il linguaggio nelle ultime sue fatiche, e *a levare alquanto di quella ruggine*, *di cui troppo erano imbrattate le prime*.

Inglese era *Samuel Johnson*, e dopo del *Rowe* e del *Pope* e del vescovo *Warburton*, è stato comentatore delle opere del *Shakespear* pubblicate in Londra in otto volumi nel 1765; e pure nella prefazione dice di lui moltissimo bene e moltissimo male, che è quello appunto che fanno gli esteri imparziali. Io tanto più di buon grado ne trascriverò qualche osservazione, quanto più mi sembra conducente a far meglio conoscere per mezzo di un nazionale il carattere del poeta drammatico inglese.

I critici (dice *Johnson*) hanno rimproverato a *Shakespear* il troppo studio d'imitar la natura universale. Hanno

no detto che i suoi Romani non erano vestiti del proprio costume; e che ai re da lui introdotti mancavano le dignità richieste nella loro classe. *Dennis* si offende, dice *Johnson* (e *Dennis*, signor *Sherlock*, era anche nato in Inghilterra) perchè Menenio senator di Roma faccia il buffone; e *Voltaire* crede che sia violar la decenza il dipingere che fa nell' *Hamlet* l'usurpatore Danese ubbriaco. Ma *Shakespear* sacrifica tutto alla natura, e alla verità. Esigeva la sua favola de' Romani e de' re, ed egli altro non vide che gli uomini. Avea egli bisogno di un buffone, ed il prese dal Senato di Roma, dove se ne sarebbe come altrove trovato più d'uno. Voleva mettere sulla scena un usurpatore e un omicida, e per renderlo dispiacevole ed odioso, aggiunse a i di lui vizii l'ubbriachezza, sapendo che il vino esercita la sua possanza su i re come su gli altri (a). L' intreccio delle sue fa-

(a) Questa non è una giustificazione, ma un giudizioso disviluppo del pensare del drammatico Inglese.

favole (parla il medesimo *Johnson*) in generale è debolmente tessuto, e condotto senza arte. Egli trascura le occasioni di piacere o interessare che presentagli naturalmente lo scioglimento. Perchè componeva per vivere, avvicinandosi al termine del lavoro si dava tutta la fretta per ritrarne frutto al più presto ... Non ebbe riguardo veruno a' tempi ed a' luoghi, e senza scrupolo attribuiva ad un secolo, e ad una nazione i costumi e le usanze e le opinioni di un altro tempo, e di un altro popolo ... Quando vuole esser comico, la sua piacevolezza è rozza, e l'allegoria licenziosa. Gli uomini e le donne civili nè parlano nè operano diversamente dalle genti del contado. Quando vuole essere oratore (attento, signor Martino) diviene freddo e snervato; imperciocchè allora egli è grande quando si contiene nella natura... Esprime sovente di una maniera ingarbugliatà un pensiere comune, e cela una picciola immagine in un verso pomposo ... Quando vuole intenerire di-

 pin-

pingendo la grandezza che ruina, o l' innocenza che pericola, più sensibilmente manifesta l'ineguaglianza del suo ingegno. Non può essere lungo tempo tenero e patetico . . . Il difetto più notabile del nostro poeta è il gusto singolare che avea pel giuoco puerile delle parole; non v' ha cosa che non sacrifichi al piacere di dire un' arguzia ecc. ecc.

Inglese per finirla era *Gray* autore del componimento scenico intitolato '*Come la chiamate voi? Farsa tragico-comi-pastorale*, nel corso della quale non meno che nella prefazione viene finalmente, e con grazia comica deriso il teatro di *Shakespear*, in varie guise, formandosi fin anche de' versi di lui piacevolissime parodie.

Adunque non è punto vero ciò che afferma il signor Martino, che in Inghilterra non vi è stata mai una voce sola contro *Shakespear*; non è punto vero che quivi sono tutti ciechi adoratori non meno delle bruttezze, che del-

delle bellezze di lui. In compenso però può oggi questo famoso poeta tralle altre sue glorie contare di essere stato dichiarato l' *innamorata* del tenero *Sherlock* che *consiglia* con tutto gusto e giudizio la gioventù. Mi vieta il mio argomento l' andar ricercando dietro ad ogni particolarità della scrittura di costui, nella quale trovansi sparse senza che vengano citate moltissime cose che leggonsi altrove, ed altre non poche a lui da questo e da quello Italiano sugeritegli, le quali ha egli registrate senza esame, e senza ben ricucirle col rimanente del suo libretto. Io ne ho voluto accennare soltanto quel che riguarda la drammatica, non curandomi di mettere al vaglio tante mal digerite opinioni spacciate sulla poesia italiana e francese, ove pesta non iscorgesi nè di gusto, nè di giudizio, nè di quella *precisione* d' idee, di cui *crede* piamente potersi pregiare. Per umiltà avrà egli voluto occultarci i progressi da lui fatti nelle matematiche, ragionando a bella posta

 così

così incongruamente, e con frequenti contraddizioni; e per la stessa umiltà avrà voluto fingersi poco o nulla istruito della letteratura straniera, e di quella della propria nazione. Ma chi bramasse distinta contezza delle madornali eresie letterarie del *Sherlock*, legga le *Tre Lettere* dell' erudito Alessandro Zorzi veneziano impresse in Ferrara nel 1779, anno alle lettere fatale per la perdita fatta di questo dotto laborioso Italiano (a).

Sha-

(a) Non vo lasciare però di aggiugnere che il *Sherloch* molto provvidamente indirizzà il suo *Consiglio ai giovani che non hanno oltrepassati i ventidue anni*, altrimenti con altri ascoltatori avrebbe egli potuto impunemente spacciare quanto venivagli alla bocca contro dell' Italia, anzi contro della storia, del gusto e della ragione? Io ignoro quanti siensi approfittati del di lui consiglio se non per poetar bene, almeno per cianciar male; non so poi se possa esservi uomo dotato di ugual malignità e stupidezza che adottar possa i di lui sentimenti. Pur se alcuno ve ne sarà, apparentemente non avrà passati i ventidue anni.

Shakespear scrisse pure commedie, e gl' Inglesi veggono sempre con piacere il di lui *Cavalier Falstaff*, e le *Commari di Windsor*. Egli scriveva un medesimo componimento parte in versi, e parte in prosa. Nato in Strafford verso il 1564, morì nel 1616; e per onorarne la memoria gli fu eretto un magnifico monumento nell' Abadia di Westminster.

Nel medesimo secolo XVI fiorì il cavalier *Fulck Grevil Brooke* chiaro nelle armi, e nelle lettere, che fu l' intimo amico di *Sidney* favorito della regina Elisabetta. *Grevil* compose due tragedie *Alaham e Mustapha*, nelle quali introdusse il coro alla maniera greca.

Contemporaneo del *Shakespear* fu *Giovanni Fletcher*, il quale anche contribuì agli avanzamenti del teatro brittannico. Tralle di lui favole passa per eccellente quella che intitolò *Il Re non Re*.

Non si vuole però omettere di notare che sin da que' dì sulle scene di

quell' Isole cominciò ad allignare un gusto più attivo e più energico che altrove. Gl' Inglesi amano sul teatro più a vedere che a pensare. Da quel tempo spiegarono una propensione particolare al grande, al terribile, al tetro, al malinconico, più che al tenero, ed una vivacità e una robustezza, e un amor deciso pel complicato, più che per la semplicità; e questo carattere di tragedia si è andato sempre più disviluppando sino a' nostri giorni.

CA-

CAPO IV

Spettacoli scenici nella penisola di Spagna.

SEbbene pochi sieno gli Eruditi Spagnuoli che non abbiano poco o molto favellato del proprio teatro, tuttavolta se ne desiderava ancora una storia seguita prima ch' io l' abbozzassi nella generale de' Teatri pubblicata nel 1777, ed i buoni nazionali urbanamente me ne seppero grado (*a*). Nè anche dopo di

(a) Non così il signor *Vincenzo Garcia de la Huerta* (cui uniremmo il volgar *saynetero Ramòn La Crux*, se meritasse di contarsi tra gli scrittori almen dozzinali) il quale senza saper nè punto nè poco l' italiano idioma, e per conseguenza senza avere o letta o compresa la mia Storia, affettò di mostrar per essa un cieco orgoglioso disprezzo tutto suo, non per altro se non perchè il pubblico l' approvava, e Lampillas l' impugnava colle sue snervate forze. Benchè a quel *La Huerta* io più non possa mostrare il suo torto in que' tre o quattro

di me si è intrapresa tale storia nè in Ispagna, nè altrove; e l'istesso chiarissimo esgesuita *Andres* nella sua bella opera sopra *ogni letteratura* nulla d'importante aggiugne a quanto allora io scrissi del teatro spagnuolo. Adunque senza aver ragione degl'ingrati una mi accingo a darne ora io stesso assai più piena, in cui alle notizie

---

tro punti da lui toccati contro di me con tutta l'inurbanità che a lui era naturale, giacchè oppresso dalle meritate invettive de' suoi paesani sin dal 1786 ha finiti angosciosamente i suoi giorni: non lascerò di dire, per avvertimento di chi forse gli rassomiglia, che se i nazionali mi avessero prevenuto in tessere una storia del teatro Spagnuolo, io avrei durata minor fatica ad ordinarne le notizie, e me ne sarei con piacer sommo approfittato. Ma non avrei però lasciato, giusta il mio solito scrupoloso costume ben noto, di citar con ingenuità i fonti onde le avessi tratte; a differenza di ciò che ha meco praticato più di un plagiario, e come dicemmo nel tomo precedente (per non allontanarmi dagli Spagnuoli) il signor Tommaso Yriarte nel poema della *Musica*.

zie civis e comunali altre se ne uniranno non prima avvertite, procurandosi nel tempo stesso coll' usata imparzialità di delineare le fisonomie (per così dire) de' drammatici spagnuoli, e di rilevarne le bellezze da' nazionali o non viste, o non descritte mai.

Gli Spagnuoli di pronto e acuto ingegno, di vivace e fertile fantasia, arguti, facondi, e ricchi di lingua, essendosi nel XVI secolo moltissimo distinti nelle lettere, specialmente verso la fine di esso coltivarono con qualche ardore la scenica poesia. Le prime cose che in quella penisola ebbero certa immagine rappresentativa, furono le *Novelle* in dialogo; o, come le chiamò il bibliotecario *don Blas de Nasarre*, *Dialoghi detti commedie lunghissimi, e incapaci di rappresentarsi* (a). I Portoghesi, e gli altri Spagnuo-

(a) Trascrivo le medesime sue parole. *Escribieron* (dice nel Prologo alle Commedie del *Cervantes*) *Dialogos que llamaron comedias, pero muy largas e incapaces de representarse.*

gnuoli ne composero moltissime tutte in prosa intitolandole *novelle*, *tragicommedie*, *tragedie*, e *commedie*. Di esse inutilmente si tesserebbe un catalogo compiuto, nulla avendone guadagnato il teatro, se non che potrebbero servire come di semenzai di pitture, e di ritratti al naturale, e di caratteri, e di passioni poste in movimento, ed a buon lume (a). Tale è la *Celestina* di tutte la più rinomata cominciata a scriversi nella fine del XV secolo da *Rodrigo de Cota* (altri dice da *Giovanni Mena*), e terminata men felicemente da *Fernando de Roxas* (b), che s'impressse la prima

(a) *De las quales* (parole del medesimo *Nasarre*) *se pueden sacar pinturas, y retratos al natural, caracteres y passiones puestas à todas luces*.

(b) *Fernando de Roxas* (dice l'erudito Mayans y Siscar nella Vita di *Miguèl Cervantes*) *que la dio fin, no pudo igualar al primero inventor*.

ma volta in Salamanca nel 1500 (la qual notizia rilevasi dall' edizione fattasene in Valenza nel 1529) e porta il titolo di *tragicommedia* divisa in atti ventuno, de' quali solo il primo fu scritto dal primo autore. Non è che un lungo romanzo in dialogo, in cui mostrasi tutta l' oscenità senza velo col pretesto di riprenderla (*a*). Per una delle prove evidenti che la rappresentazione di tal Novella sarebbe assurda ed impraticabile, si noti che i personaggi sogliono cominciar il dialogo in istrada, proseguirlo entrando in casa, e senza conchiuderlo uscirne. L' azione dura due mesi ed ancor più, ed è questa. Calisto innamorato di Melibea ricorre a Celestina vecchia ruffiana e maliarda famosa, la quale fa varii scongiuri, incanta una matassa di filo, la

(a) Abbondano (disse il prelodato *Nasarre*) di passaggi *demasiadamente lascivos y malignos en los quales se muestra la deshonestidad del todo desnuda con el pretexto de azotarla*

la porta a vendere a Melibea, e per incanto la rende perduta amante di Calisto. Gli amanti più di una volta si veggono di notte, e Melibea è deflorata. I servi di Calisto per ingordigia ammazzano Celestina, danno nella giustizia, e sono impiccati. Calisto stando con Melibea ode un romore nel giardino accorre, cade dalla scala, e si ammazza. Melibea il dì seguente si precipita da una finestra e muore.

In prima questa azione appoggia in falso, perchè non solo Celestina fa mercimonio di malie, ma si finge effettivamente fattucchiera; e l'innocente Melibea per forza del suo incanto è corrotta; ed in ciò si vede la mancanza d'arte dell'autore; perchè se avesse saputo rifondere tutto il trionfo all'insidiosa eloquenza della vecchia, la novella sarebbe riuscita più verisimile, più artificiosa e più morale. Celestina poi anima di tutta l'azione muore uccisa nell'atto dodicesimo, per la qual cosa ne' seguenti nove atti l'azione cade, si rende straniera al nome del protagoni-

sta

sta, e si raffredda. La morte di Calisto è verisimile, ma la caduta che l' ammazza, è casuale, nè produce istruzione, perchè (come ben diceva un mio dotto amico spagnuolo) ad un anacoreta il più penitente ed esemplare non che ad un dissoluto, potrebbe accadere la stessa disgrazia nel discendere da una scala di una chiesa. Ultimamente il fine morale dell' autore di mostrar le funeste conseguenze delle sfrenatezze, viene interamente distrutto colle dipinture e situazioni laide e lascive, per le quali ne fu meritamente proibita la lettura. Nell' atto settimo Parmenone si giace in letto con Areusa a persuasione della vecchia scellerata che ciò stà vedendo; e questa situazione si rende tanto più scandalosa, quanto più il dialogo di tutti e trè è scritto con somma proprietà e bellezza. Negli atti XIV e XIX Calisto e Melibea soddisfano compiutamente i loro appetiti, si abbandonano ai dolci trasporti e discorsi e ad azioni proprie della più sfrenata passione, fino a numerare gli atti ripetu-

ti

ti della loro tresca, mentre che una serva posta di sentinella vede e nota con molta vivacità tutte le delizie che gustano gli amanti. In somma i movimenti, le parole, il silenzio stesso in questo punto dell' azione, è quanto può dipingersi di più disonesto in un racconto, non che su di un teatro; e questi sventuratamente sono i più bei passi del libro. Di grazia poteva ciò essersi immaginato per rappresentarsi? Ora se gli ultimi apologisti spagnuoli avessero conosciuta la *Celestina*, avrebbe l' esgesuita *Lampillas* avuto coraggio di riprendere qualche motto soverchio libero delle commedie dell' Ariosto? *Garcia de la Huerta* avrebbe dato ragione al *Lampillas* e torto al Signorelli? L' esgesuita Giovanni Andres avrebbe tacciato di oscenità le commedie del Machiavelli, e preferita, errando in più maniere, la scandalosa mostruosità della *Celestina* all' *Orfeo* del Poliziano? Son sicuro che egli non lesse mai nè l' una nè l' altro.

Lascio poi che il carattere di Calisto

sto è quasi fantastico, pieno di espressioni iperboliche e di slanci d'immaginazione disparati, declamatorio e pressochè senza verità di affetti. Lascio ancora che il carattere di Celestina per altro eccellentemente dipinto, si vede imbrattato di vana ostentazione di erudizione e dottrina intempestiva impertinente. Del resto simil difetto è generale in questo romanzo in dialogo. Chi può soffrire Melibea, che in procinto di precipitarsi si trattiene a ripetere varii evenimenti istorici di Tolomeo, Oreste, Clitennestra, Nerone, Agrippina, Erode, Fraate, Laodice, Medea? Chi il di lei padre che a vista della tragica morte della figliuola apostrofa ed insulta amore, perchè venga chiamato nume, perchè si dipinga nudo, armato, cieco, fanciullo? che parla di Paolo Emilio, di Pericle, d'Ipermestra, di Anassagora, di Egisto, di Davide, di Paride, di Sansone, di Salomone, di Ero e Leandro, di Elena, di Saffo, di Arianna?

Ma sono da collocarsi tralle princi-

 pa-

pali bellezze della *Celestina* nell' atto I l' eccellente, concisa, naturale ed elegante dipintura della bellezza di Melibea, la descrizione del carattere e delle occupazioni di Celestina, il dialogo comico di lei con Parmenone. Nell' atto III si ammira la sagacità della vecchia ottimamente lumeggiata, quando narra i suoi meriti ruffianeschi, e quando dipinge le ragazze innamorate. Nel IV è ben rilevata la scaltrezza di lei nell' insinuarsi per tutte le vie nell' animo di Melibea. Nel VII, nel XIV e nel XIX le già riferite scandalose situazioni veggonsi descritte con grazia e verità inimitabile e detestabile.

Risulta da quanto abbiamo accennato che la *Celestina* giustamente proibita e giustamente lodata ancora, ove però voglia considerarsi come spettacolo teatrale, parrà un componimento per tutte le vie spropositato e mostruoso; là dove mirandola come conviensi qual novella in dialogo, in cui l' autore sempre occultandosi tutto mette in bocca de' personaggi, sarà un libro ricco di

di varie bellezze e meritevole di certo applauso. Ed in fatti la vivacità delle descrizioni de' caratteri, e la maestria del pennello ne' quadri de' costumi, non permetteranno che tal libro perisca, e la gioventù potrebbe apprendervi a temere le funeste conseguenze degli amori illeciti, se il dolce veleno di questi non fosse dipinto con soverchia espressione e con tal naturalezza, che può renderlo anzi pernicioso che istruttivo. *Libro divino* lo chiamò intanto il *Cervantes* nella decima del *Poeta Entreverado*; e l'autore del *Dialogo de las lenguas* affermò che in castigliano non v' ha libro scritto con maggior proprietà, naturalezza ed eleganza. Se ne fecero varie edizioni (*a*), e traduzioni; ma la prima di queste fu quella italiana impressa in Roma pel Silber e Franch l'anno 1506, indi reim-

k 2 pres-

(a) *Giovanni Andres* si è diffuso in più pagine a dar conto delle varie edizioni della *Celestina*; e pur dà indizio di non averla letta.

pressa in Venezia cinque altre volte sino al 1553. L' autore di tal versione fu uno Spagnuolo domiciliato in Italia chiamato, per quel che si dice da lui stesso, *Alfonso Ordoñez* (a).

Celebre fu anche la novella chiamata *Commedia Eufrosina* pur composta in prosa da un autore che si occultò sotto il nome di Giovanni *Speraíndeo*. Si pubblicò la prima volta dal portoghese *Francesco Rodriguez Lobo*, che poetò circa il tempo di Filippo III, e poi si tradusse in castigliano da *Fernando Ballesteros y Saavedra* morto nel 1665, e s'

(a) Il Crescimbeni mentova questa versione nel I libro de' suoi *Comentarii* dando al traduttore il nome di *Alfonso Ulloa*; ma egli ne' versi che soggiungo, si appropria il cognome di Ordoñez:

Nel mille cinquecento cinque appunto
Di spagnuolo in idioma italiano
E' stato questo opuscolo transunto
Da me Alfonso Ordoñez nato Ispano.

Ma ben si può supporre che l'uno e l'altro cognome gli appartenesse.

e s'impresse nel 1631 (*a*). In tal componimento in mezzo alla purezza dello stile trovansi frequentissime allusioni pedantesche che annojano.

Una *seconda commedia di Celestina* compose *Feliciano de Silva*, in cui trattansi gli amori di Felide e Poliandria. Una *terza parte della tragicommedia di Celestina produsse Gasparo Gomez*. La *tragicommedia di Lisandro e Roselia* di un anonimo stampata in Madrid nel 1542 è pure un componimento che discende dalla *Celestina*. L'autore del *Flos Sanctorum Alfonso de Villegas* toledano nella sua gioventù sulle tracce della *Celestina* scrisse la *Selvagia* commedia. *Giovanni Rodriguez* fece la *Floriana* che tratta degli amori del duca Floriano con Belisea impressa nel 1544 in Me-

(a) M. *Du Perron de Castera* nel 1738 volendo pubblicare in francese un teatro spagnuolo cominciò male dalla *Celestina*, e dall' *Eufrosina* credendole *tragedie*.

Medina. Per non tornare a parlar di simili novelle drammatiche, accenniamo ancor qui che il famoso *Lope de Vega* in un volume ne scrisse anch' egli una in prosa secondo l' usanza tenuta in esse, e l' intitolò *Dorotea* che non si rappresentò, nè per la sua lunghezza era capace di rappresentarsi. *La Ingeniosa Helena* figlia di Celestina, novella scenica detestabile per l' oscenità, s' impresse in Lerida nel 1612, ed in Madrid nel 1614. Tre altre ne compose il portoghese *Giorgio Ferreira de Vasconcelos* impresse ne' primi lustri del secolo seguente. La prima e la migliore detta *commedia Eufrosina* dopo altre edizioni uscì in Lisbona nel 1616; la seconda chiamata *commedia Olisipo* si produsse nella medesima città la seconda volta nel 1618; e la terza col titolo *comedia Aulegrafia*, che contiene una descrizione della corte, si pubblicò nel 1619.

Ma componimenti proprii per la rappresentazione scrisse in Portogallo il famoso *Gil Vicente*, il quale nato di no-

nobil famiglia (secondo *Diego Barbosa*) rappresentò più volte le proprie commedie alla presenza del re Emanuele e di Giovanni III. Fu considerato come il Plauto del Portogallo, e talmente applaudironsi le sue favole, che invogliarono Erasmo Roterdamo a studiar la lingua portoghese per comprendere le grazie comiche di *Gil Vicente*. Egli morì in Evora prima del 1557. E dopo la di lui morte se ne pubblicarono le opere in cinque volumi, de' quali il secondo contiene le commedie, il terzo le tragicommedie, il quarto le farse. Tra queste opere teatrali trovo distinte le seguenti: *Auto* (che in tal materia equivale a rappresentazione) *de Amadis de Gaule*, *Auto da barca do inferno*, *Auto de don Duardo* (a), *Au-*

(a) Dee però avvertirsi, che questa favola di *Don Duardo* pubblicata sotto il nome di *Gil Vicente* il vecchio, si pretende che appartenesse a *Don Luis* Infante di Portogallo nato nel 1506 e morto nel 1555. Veggasi la *Biblioteca*

Auto do Juiz de Beira, *Triunfo do infierno comedia*, *Pranto de Maria Parda*, *Auto da donzella da torre*, *Auto do Fidalgo Portuguez*. Lasciò *Gil* due figliuoli ed una figliuola che gareggiarono col padre nel coltivar la poesia. Il primo di essi fu *Gil Vicente* detto il giovine tenuto per più eccellente del padre, e tra i di lui drammi credesi il migliore quello intitolato *don Luis de los Turcos*. Il secondo fu *Luis Vicente*, il quale intraprese l'impressione delle opere del padre. *Pabla Vicente* chiamossi la figliuola, di cui corse fama che correggesse le composizioni paterne, oltre di averne scritte ella stessa alcune assai bene accolte.

Il celebre quanto infelice gran poeta portoghese *Luigi Camoens* autore del poe-

---

teca *Lusitana* del *Barbosa*, il quale allega la *Vita* di quell' Infante scritta dal conte di *Vimioso*, ed il *Comento* di *Manuel Faria* alle rime del *Camoens*.

poema epico *Las Luisiadas* composto nelle Indie, perfezionato in Europa quando vi fece ritorno nel 1569, e pubblicato sette anni prima della di lui morte dopo aver menato una vita da mendico sotto gli occhi del sovrano cui avea servito colla penna e colla spada; *Camoens*, dico, dee contarsi tra' benemeriti del patrio teatro pel suo *Anfitrione* tratto da Plauto, di cui ritiene molte grazie, e per un' altra picciola farsa che leggesi nelle di lui opere.

Il dottor *Francesco de Sà de Miranda* nato nel 1495 e morto nel 1558 applaudito come il più insigne poeta portoghese dopo *Camoens*, scrisse qualche commedia da mentovarsi per la grazia de' motteggi e pe' caratteri ben sostenuti. Quella intitolata *Commedia dos Vilhalpandos* s' impresse dopo la di lui morte in Coimbra l' anno 1560 da *Antonio de Maris*; ma non fu questa la prima impressione dicendosi *agora novamente impressa*. Il soggetto si enuncia nel prologo che fa la Fama. Un Romano chia-

chiamato Pomponio ha un figlio ammaliato dalle arti di una cortigiana e dal di lei servaggio cercano ritrarlo il Padre colle ragioni e colla propria autorità, e la Madre per via di devozioni, mezzi che riescono ugualmente infruttuosi, perchè la cortigiana chiamata Aurelia seguita a governare a suo modo il giovine Cesarino. Tra gl' interlocutori chiamati *figuras de comedia* sono, un eremita, un ruffiano, un paggio francese ed una comitiva di pinzochere con Fausta madre del traviato giovinetto. La commedia è scritta a norma del verisimile e divisa in cinque atti cui non manca che vivacità ed azione. Se gli scrittori di quella penisola avessero seguito le vestigia di questo autore quanto alla regolarità, adattandosi però al tempo circa i costumi e i caratteri, avrebbero forse impedi[illegible] [illegible]rruzione de' d[illegible] mi stravaganti ([illegible] e ne fece u[illegible]

[illegible]

(a) Si avverta che [illegible] *[illegible]gre* che c[illegible]

[illegible]

tra edizione in Lisbona l'anno 1595 unita ad un' altra commedia del medesimo autore da me non veduta intitolata *Os Estrangericos*, della quale edizione parla solo *Nicolas Antonio*.

Antonio Ferreira nato in Lisbona, ad insinuazione del prelodato *Francesco de Sà*, prese a coltivar le muse sotto il re Sebastiano, e vi riuscì felicemente. Egli scrisse in più di un genere in maniera che si novera tra' primi poeti portoghesi. Ma le sue opere si pubblicarono quaranta anni dopo che cessò di vivere, cioè nel 1598 da *Michele* suo figlio che lasciato aveva fanciullo. Consistono in varie poesie liri-

che,

---

cava in tutta la penisola drammi regolari composti prima del fiorir di *Lope de Vega*; nè il *Lampillas* che voleva mettere alla vista la stessa cosa con minori mezzi, e che conta sempre le glorie de' Portoghesi come appartenenti agli Spagnuoli; nè altri critici ed apologisti ch'io sappia, seppero o mostrarono di sapere, prima che io ne facessi menzione, la regolarità di questa commedia.

che, sonetti, odi, ottave, epigrammi, elegie, epistole, epitafii, e vi si trova una tragedia intitolata *Castro* mentovata dal citato *Nicolas Antonio*, non nota o solo di nome nota al *Montiano* e ad altri critici Spagnuoli, sfuggita al *Nasarre*, al *Lampillas* ed all'*Andres*. Io straniero, oltraggiato da *Garcia de la Huerta* e da *Ramòn La-Cruz* (se gli *Huerta* e i *La-Cruz* colle native villanie di *Lavapies* e *de las Maravillas* potessero oltraggiare altri che se stessi) perseguitato dagl'ingrati apologisti come antispagnuolo a dispetto della verità e dell'evidenza, io, dico, straniero mi accingo a rilevare i pregi di tal tragedia che avrei potuto impunemente dissimulare come negletta e ignorata da tanti nazionali sino a' giorni miei.

Trasse il *Ferreira* l'argomento della sua tragedia dalla tragica morte *di donna Inès de Castro*; nè parmi che lo dovesse al *Camoens*, il quale nelle *Luisiadi* con tanta energia e passione ne cantò. Imperciocchè se le poesie del *Ferreira* s'im-

s'impressero nel 1598 quaranta anni dopo della di lui morte, la sua tragedia dovè comporsi prima che *Camoens* tornasse in Europa col suo poema composto nell'Indie ed impresso nel 1572. Dividesi la *Castro* in cinque atti, e vi si osservano le regole del verisimile eccetto che nell'unità del luogo, seguendo l'azione parte in Coimbra e parte in Lisbona. Lo stile è nobile, è grave, e rare volte ammollito da qualche ornamento lirico, i costumi vi sono ben coloriti, e i discorsi vivacemente appassionati. Veggasene uno squarcio dell'atto I, quando Inès racconta l'amore che ha per lei l'Infante Don Pietro, e la pena che ei soffre per vedersi ad altra congiunto:

Suspira et geme et chora a alma cativa
Forzada da brandura et doce forza,
Sogeita a o cruel jugo que pesado
A seu desejo sacudir deseja.
Nào pode, nào convem, a furia cresce.

Lau-

Laura a doce pezonha nas entranhas.
Os homes foge, foge a luz et odia.
Sò passea, sò fala, triste cuida.
Castro na boca, Castro n' alma, Castro
Em toa parte tem ante si presente,
Elle a molher cuidado et odio et ira (a).

Fù questa tragedia copiata dal p. *Girolamo Bermudez* di Galizia nella *Nise lastimosa* senza che ne avesse fat-

(a) Ne aggiungo la mia traduzione italiana:
Dolce violenza e lusinghevol laccio
Rapisce e annoda l' anima cattiva,
Che ne sospira e geme e plora oppressa
Sotto il giogo crudel che scuoter tenta;
Non può, non lice, e la sua furia cresce;
Serpa il dolce velen nel petto acceso;
Fugge gli uomini, il dì fugge ed abborre;
Erra solingo, e seco sol favella;
Castro ne' labbri, Castro in cuore, Castro
Vede per tutto, e la consorte sdegna,

fatto menzione. Il plagio è manifesto. Il piano, la sceneggiatura, tutto l'atto III col sogno d'Inès; tutto il IV colla patetica aringa fatta al re Alfonso dalla stessa e col congedo che ella prende da' figliuoli; la forma de' versi saffici de' cori, l'atto V, in somma tutto involò al Portoghese senza avvertirne almeno in qualche modo il pubblico (*a*). Al-

(a) Che abjetta, che ingrata, che steril cosa è un plagiario impudente! Non pensa che coll'altrui mente, non balbetta che motti carpiti, respira col non suo fiato. Vorrebbe che tutto il mondo esistesse sol quanto bastasse ad ajutar la sua sterilità, e vorrebbe, dopo il latrocinio, annientarlo. Un plagiario di Giambatista Vico non ebbe rossore di esprimere il suo desiderio che si perdesse la memoria de' *Principii di una Scienza Nuova* di quel grande. Sventuratamente lo studio stesso che fanno i plagiarii per allontanar da essi il sospetto de' ladroneçci, gli discopre, e riscalda la bile dell'onesta gente. Ma se i morti non possono rivendicare i proprii lavori, tocca a' vivi che non pasconsi di rapina, a svellere da simili rocchi corbacci le piume involate a' nobili augelli.

Altro non v'ha che appartenga al *Bermudez* che i discorsi lunghi, nojosi, impertinenti, la mortale languidezza, e la viziosa versificazione rimata con sonetti, ottave, terzine ecc.; là dove il *Ferreira* di miglior gusto, fuor che ne' cori, usò in tutta la tragedia con senno il verso sciolto. Noi nel parlar poi delle due *Nise* del *Bermudez* ne confronteremo qualche squarcio.

Il gesuita *Luigi de la Cruz* nato parimente in Lisbona, e conosciuto per la traduzione latina del *Salterio* di David uscita in Ingolstad nel 1597, e poi in Napoli nel 1601, scrisse in versi latini varie azioni tragiche e comiche impresse in Lione nel 1605, cioè un anno dopo la di lui morte avvenuta in Coimbra (*a*). E ciò abbiamo trovato di notabile fra' Portoghesi.

Quanto al teatro Castigliano dobbiamo al noto *Miguèl Cervantes* la de-

(a) Delle favole sceniche di questo gesuita favellò con somma lode Antonio Possevino.

descrizione circonstanziata della fanciullezza e de' primi suoi avanzamenti. Questo scrittore nato nel 1549 sotto l'Imperadore Carlo Quinto sei anni prima che cominciasse a regnar Filippo II, in un prologo ad otto sue commedie ci fa sapere che essendo egli fanciullo componevasi il teatro di Madrid di quattro o sei tavole poste sopra quattro assi in quadro alte dal suolo quattro palmi. Il suo ornato consisteva in una manta vecchia tirata con due corde, la quale divideva dal palco la guardaroba (che sarebbe il *postscenium* degli antichi) e dietro di questa manta stavano i musici, cioè gli attori che da principio cantavano senza chitarra qualche antica novella in versi che in castigliano chiamasi *romance*. Allora tutti gli attrezzi di un capo di compagnia si chiudevano in un sacco, come quelli de' *pupi*, e si riducevano a quattro pellicce bianche guarnite di cartone dorato, quattro barbe e capigliature posticce, e quattro bastoni da contadini. Le commedie erano non lunghi colloquii

tra due o tre pastori e una pastorella, o tra pochi personaggi di città assai bassi. Gli andavano i commedianti allungando con qualche tramezzo di una Mora, di un Ruffiano, di un Balordo, di un Biscaino, caratteri rappresentati a maraviglia da un battiloro di Siviglia chiamato *Lope de Rueda*. Si pretende che costui fiorisse circa il tempo di Leone X; ma *Cervantes* fanciullo lo vide rappresentare. Trovansi di questo commediante due *Colloquii* pastorali e quattro picciole commedie intitolate *Eufrosina*, *Armedina*, *Medora* e i *Disinganni*, le quali cose si pubblicarono in Valenza nel 1567 dal librajo *Giovanni di Timoneda* che fu anch' egli autore di alcune novelle e di tre commedie in prosa impresse nel 1559. Le commedie del *Rueda*, dice *Lope de Vega* nell' *Arte Nuevo*, di stile assai basso e che rappresentano fatti di artefici mecanici ed amori di persone plebee, come della figlia di un fabbro, nelle quali però dice,

està

està en su fuerza el arte,
Siendo una accion y entre plebe-
ya gente,

rimasero indi nel teatro per intermezzi, dopo che vi s' introdussero azioni ed amori di sovrani e principesse.

Al *Rueda* morto prima del 1557 succedette nel teatro un tal *Naharro* nato in Toledo, che rappresentava assai bene la parte di Ruffiano codardo. Ebbe costui il gusto più cittadinesco, e arricchì l' apparato comico di modo che non bastando il sacco, vi vollero i bauli per rinchiudervi i nuovi arredi scenici. Fece anche venir fuori quei che prima cantavano dietro della manta, e forse egli stesso gli rendè più accetti coll' acccompagnamento della chitarra, che si è veduta uscire sulle scene ispane sino a' giorni nostri. Dispose parimente che gli attori deponessero le barbe posticce e rappresentassero a volto nudo, mostrando con ciò d' intendere la vera rappresentazione. Finalmente abbellì le azioni con varie decorazioni e macchine, fingendo

do

do nuvole, lampi, tuoni e facendo veder duelli, battaglie, tempeste. Tosto dunque uscirono i comici dalle commediole e dagli amori della figliuola del fabbro, i quali posti in circostanze pericolose o tragiche trassero seco loro la confusione de' generi.

Mentre tali cose accadevano nel pubblico teatro, non mancò chi s'ingegnasse di tradurre e di comporre alcuna commedia non mentovata da *Cervantes*, forse perchè non si rappresentò nè influì ai progressi dell' arte. Trovo nominate tre commedie scritte da uno o più anonimi, ed impresse in Valenza nel 1521, *Comedia Tebaida*, *Comedia Hypolita* e *Comedia Serafina* che non mi è riuscito di sapere che cosa fossero. Si fa inoltre menzione di un dramma detto *Tragedia Policiana*, in cui si trattano gli amori di Poliziano e Filomena uscita in Toledo nel 1547. Probabilmente simili favole furono novelle in dialogo.

Verso i primi anni del secolo il dottore *Villalobos* tradusse in prosa l' *Anfitrio-*

strione imperfettamente, avendone tralasciato il prologo e varii squarci quà e là. La stessa commedia fu meglio recata in castigliano anche in prosa da *Fernan Perez de Oliva* cordovese impressa poi in Cordova nel 1585 colle di lui opere. *Pietro Simon April* tradusse la *Medea* di Euripide, e nel 1577 pubblicò la sua versione delle commedie di Terenzio, le quali ben potranno giovare a' Tedeschi *per apprendere la lingua spagnuola*, al qual fine Scioppio ne raccomanda la lettura nell' opuscolo *de Studiorum ratione*: ma si potrebbe mostrare a chi ne dubitasse, quante volte abbia l'*April* manifestato poca intelligenza dell' originale; nè ebbe torto l'erudito bibliotecario *Giovanni Yriarte* quando il derise in un epigramma inserito nelle di lui opere postume. *Cristofano Castillejo* morto nel 1596 scrisse alcune commedie rimaste inedite che io non ho potuto leggere, e che secondo il *Nasarre* potrebbero passar per buone, se fossero meno mordaci e lascive. Tralle altre

 vien

vien lodata la *Costanza*, la quale trovasi manoscritta nella libreria dell' Escuriale (*a*).

Ho bensì lette le poesie di *Bartolommeo de Torres Naharro* nativo di Torres presso Badajoz; il quale fu sacerdote, e non commediante, come credette l' esgesuita *Giovanni Andres*, confondendolo per avventura col soprannominato Naharro di Toledo (*b*). Esse portano il titolo di *Propaladia*, la cui lettura sin dal 1510, quando s' impresse la prima volta in Siviglia da Giacomo Cromberger, fu proibita in Ispagna sino al 1573, allorchè si ristampò. Vi trovai otto commedie: la *Serafina*, la *Trofea*, la *Soldatesca*, la *Tinellaria*, l' *Imenea*, la *Giacinta*, la *Calamita* e l' *Aquilana*. Es-

---

(a) Vedi il libro di *Luis Velasquez Origines de la Poesia Castellana*.

(b) Si trova tal di lui equivoco nella Parte II lib. I *Sopra ogni letteratura* p. 178 dell' ediz. Veneziana.

Esse veramente sono all' estremo fredde e basse, prive di ogni moto teatrale, senza verisimiglianza nella favola, senza arte nell' intreccio, senza decenza nel costume. Gli argomenti sono di quel genere che dee bandirsi da ogni teatro culto. Ecco l' azione della *Serafina*, in cui vedesi un misto di dissolutezza e di superstizione. Floristano drudo un tempo di Serafina cortigiana di Valenza si marita ad Orsea onesta giovinetta: rivede l' amica: gli si risveglia in petto l' antico fuoco: Serafina l' aumenta co' rimproveri insidiosi: gli chiede la morte della moglie: Floristano promette di ammazzarla dentro di un' ora: la cortigiana si dispone ad attenderne l' esito, dicendo,

Vejam aço que fareu.

Determinato Floristano al misfatto si abbocca con un Eremita, e gli narra di esser caduto nella bigamia, per aver prima sposata clandestinamente la cortigiana, indi Orsea colle dovute formalità, aggiungendo di aver perciò deliberato di torre a quest' ultima la vita:

Es menester, egli dice.,
Que yo mate luego à Orfea
Dò Serafina lo vea,
Porque lo pueda creer;

ed e co con quale scandalosa ragione si anima al meditato eccesso, e vi riposa senza veruna agitazione o rimorso:

Porque si yo la matare,
morirà cristianamente;
yo morirè penitente,
quando mi suerte llegare.

Frattanto il vizio radicale della favola tende l'autore incerto fralla decenza e e la verisimiglianza, cose che non sa conciliare, si avvolge in difficoltà e cade in contraddizioni. Il servo nella giornata I domanda a Floristano, se ha consumato il matrimonio con Orfea, ed egli risponde,

Y aùn consumì el patrimonio,
Que ha sido mucho peor;

e ciò vuol dir di sì. Ma nella giornata V l'Eremita domanda la stessa cosa, ed egli risponde, *ni pude ni quisiera*. Or perchè poi codesto scempiato Eremita, il quale senza saper perchè

chè si rende complice di un attentato sì atroce, aspetta sino a quel punto a domandare una circostanza sì necessaria per impedire l'ammazzamento di Orsea poco meno che eseguito? È chiaro. Quando domandò il servo, la commedia incominciava, e perchè potesse continuare, Floristano rispose di aver consumato il matrimonio, ed il patrimonio; ma all' Eremita verso la fine risponde di non averlo consumato, perchè la commedia dovea terminare. Tralascisi poi che i personaggi usano in tal commedia quattro idiomi, cioè un latino scolastico, un italiano insipido, il castigliano ed il valenziano; e neppur si metta a conto che l'Eremita cinguetti nel suo barbaro latino con servi e donne, e tutti l'intendono e rispondono a proposito.

Non minori assurdità e incoerenze si rinvengono nella *Tinellaria*, oltre di trovarvisi l'indicata mescolanza di linguaggi, altri parlando italiano, altri francese, altri portoghese. L' *Imenea* potrebbe dirsi delle otto la meno spro-

po-

positata, ma in altro essa non consiste che in una languida filza di scene insipide malcucite, nelle quali si ripetono varie situazioni, si ritraggono i caratteri senza niuna verità, e l'azione si scioglie, non perchè trovisi giunta al segno necessario per isvilupparsi, ma perchè il poeta ha stimato a capriccio di conchiudere, facendo che quel Marchese, il quale senza ragione si opponeva al matrimonio di Febea sua sorella con Imeneo che l'ama, senza ragione ancora poi vi acconsenta, tuttochè mutata non sia o la situazione, o lo stato, o le circostanze de' personaggi. La *Giacinta* per consenso de' nazionali stessi preoccupati, è un dialogo insulso, che a *Naarro* piacque di chiamar commedia. Simili osservazioni ci apprestano le altre commedie della *Propaladia*; ma non vogliamo abusare della pazienza de' leggitori.

Ebbe dunque torto il *Nasarre* a gloriarsi di tali sciapite commedie come delle migliori della nazione; ed era interesse della gioventù spagnuola, o

che

che si lasciassero nell' obblio in cui caddero, o che si valutassero per quelle che sono, affinchè non si prendessero per esemplari. Or perchè increbbe al catalano *Saverio Lampillas*, che uno straniero provvedesse a quest' interesse della gioventù che non merita di essere ingannata? Egli sel saprà.

Ci diede poi il *Nasarre* una notizia nè vera nè verisimile allorchè scrisse che esse *si rappresentarono con indicibile applauso in Roma e in Napoli sotto Leone X*. E donde il ricavò egli? Qual prova ne addusse? Una commedia spagnuola rappresentata in Italia avrebbe avuto qualche cosa di particolare da spingere gli eruditi di quel tempo a farne menzione; pur niuno ne fe motto nè in Italia nè nelle Spagne prima del *Nasarre* morto pochi lustri prima della fine del secolo XVIII. *Don Nicolas Antonio* che parla distesamente del *Naarro de Torres*, afferma solo che dimorò in Roma in tempo di Leone X, e vi scrisse alcune satire contro i cardinali (e nella *Propaladia*

an-

ancora se ne legge una) e dovè scapparne via e rifuggirsi a Napoli in casa di don Fabrizio Colonna. Or perchè lavorare sì impudentemente d'invenzione per ingannare i compatriotti? Era poi verisimile che farse così triviali languide insipide magramente scritte si tollerassero in Roma, quando in essa e nelle altre più chiare città dell' Italia si rappresentavano tante dotte eleganti ingegnose vivaci commedie dell' Ariosto, del Machiavelli, del Bibiena, del Bentivoglio? Nè anche nel XIV. secolo quando rappresentavasi in Italia l' *Ezzelino* del Mussato si sarebbe sofferta una *Serafina* o una *Soldatesca* del *Naarro*. Fa dunque torto, ripeto, alla veracità ed onestà non meno che all' erudizione di un uomo di lettere, la vana jattanzia aggiunta a questa istoriella mendace e gratuita del *Nasarre*, cioè che il *Naarro insegnò agl' Italiani a scrivere commedie, e che essi poco profitto trassero dalle di lui lezioni*. È una rodomontata ed una falsità patente che eccita il riso. Di grazia chi

chi scrivea *Trosce*, *Tinellarie*, *Imenee*, poteva mai, non che insegnare, esser discepolo di buona speranza in Italia, che sin dal XV secolo avea fatta risorgere l' eloquenza e l' erudizione Ateniese e Latina, e poscia illustrò sin da' primi anni del XVI l' amena letteratura con la *Sofonisba*, l' *Oreste*, la *Mandragola*, il *Negromante*, la *Calandra*, il *Geloso*? Io non voglio omettere la nota I che nel 1789 si appose nel IV volume della Storia mia de' teatri che appartiene a Carlo Vespasiano (a). Egli così la lasciò su questa sbra-

(a) L' Italia ha perduto (aggiunsi in essa) uno de' più zelanti suoi difensori letterarii, e l' autore della presente Istoria il suo antico verace amico in questo valentuomo nativo di Marzano in provincia di Terra di Lavoro mancato di vivere in età di circa anni sessanta il dì 16 di novembre del 1788. Dovunque oggi splenda ancora qualche favilla dello spirante patriotismo, sarà sempre cara la memoria di un letterato, il quale ha sostenuto diciotto anni in Parigi ed il resto della vita in Italia l' onor della lingua e della letteratura ita-

sbraciata del Nasarre : » Non sarebbe stato forse questo erudito Bibliotecario Matritense indotto dal folle orgoglio nazionale a pronunziar seriamente tali scempiaggini, se avesse riflettuto, che per le continue guerre e inquietudini ch' ebbe la Spagna per lo spazio di quasi otto secoli con gli Arabi conquistato-

taliana. Egli godè l'amicizia de' più colti uomini dell' una e dell' altra nazione (Francese ed Italiana) di *Diderot*, *d' Alembert*, dell' abate *Arnaul* dell' Accademia Francese, di *Palissot*, di *Clement*, di *Sabatier des Castres*, dell' avvocato del parlamento *Floncel* e del cavaliere Girolamo Tiraboschi, di monsignore Ferdinando Galiani, dell' abate Innocenzo Frugoni, del duca Antonio di Gennaro di Belforte, e del Duca di Cantalupo Domenico suo fratello, dell' avvocato Domenico Diodati, dell' abate Cristofano Amaduzzi ecc. ecc. L' autore delle *Vicende della Coltura delle Sicilie* avea preparato negli ultimi volumi quanto conveniva per tributare all' amicizia, alla letteratura, alla probità, all' amor patriotico in poche fervide pennellate istoriche sulla vita del suo amato Carlo Vespasiano. Ma i suoi disastri l' impedirono di pubblicarlo.

tori, l' ignoranza divenne così grande in quella penisola, e tanto si distese che nel 1473, come apparisce dal Concilio, che nel detto anno per ripararvi si tenne dal cardinal Rodrigo da Lenzuoli vice-cancelliere di s. Chiesa e legato a latetere di Sisto IV (*a*), e come attesta parimente il *Mariana* (*b*), tra' sacerdoti pochi intendevano il latino, *pauci latine scirent, ventri gulae servientes.* Avrebbe certamente quel bibliotecario parlato con maggior circospezione, se si fosse anche ricordato di ciò chè si narra da tanti scrittori (*c*), cioè che *Antonio di Nebrixa* nato nell' Andalusia il 1444, dopo aver fatto per poco tempo i suoi studii in Salamanca, non ben soddisfatto passasse in Italia, e fermatosi lungamente nell' università di Bolo-

(a) Vedi monsign. Perrimezzi tom. 2 *Dissert. Ecclesiastica* VI pag. 100.

(b) *Apud Spondan.* lib. 23.

(c) Vedi il p. Coronelli *Bibl.* tom. III pag. 1317.

logna, dopo essersi renduto ben istruito non men nelle lingue che nelle scienze, ritornasse alla sua patria, richiamato, come vogliono, dall' arcivescovo di Siviglia *Guglielmo Fonseca* (*a*) cogli acquisti fatti della dottrina italiana, e leggendo per un gran pezzo in Salamanca non ostante l' opposizione degli scolastici che di favorir le novità l' accusarono, inspirò a' suoi nazionali l' amor delle lettere, onde fu caro al re Cattolico che lo volle perciò in corte per iscrivere la sua storia, e fu dal Cardinal Ximenes impiegato nell' edizione della Bibbia Poliglotta, e di poi alla direzione dell' università di Alcalà di Henares, ove si morì nell' 1522, e lasciò molte opere. La stessa cosa si dice che fatto avesse *Ario Barbosa* (*b*) nato in Aveiro nel Portogallo, il quale fu discepolo del Poliziano in Firenze, e fecevi gran profitto, e dopo lesse

(a) *Istoria della Chiesa* tom. III sec. XV n. 3.
(b) Vedi *Nicolas Antonio Bibl. Hisp.*

se anch' egli in Salamanca per lo spazio di venti anni in compagnia del Nebrissense, e passato in Portogallo fu maestro de' due principi, e morì decrepito in sua casa nel 1530 con lasciar varie opere. Laonde a questi due dotti uomini dirozzati ed ammaestrati in Italia dee la Spagna tutto l' onore di aver da' suoi cacciata l' ignoranza in cui erano immersi. Del resto pur troppo vero si scorge in non pochi Spagnuoli ciò che di essi generalmente afferma il *Baillet*: *Si l' on en croyoit ceux du païs, il ne s' en trouveroit point parmi ceux des autres nations qui les auroient surpassès, et fort peu même qui les auroient ègalès, mais il faut considerer cette opinion plutôt comme un veritable sentiment de tendresse pour leurs patrie, que comme un jugement fort sain ou fort sincere*. Contro di questa mia nota (aggiunse il Vespasiano) volle scagliarsi l' apologista *Lampillas* (*a*) attribuendola per abba-

(a) Nel *Saggio Apologetico* tom. I P. II.

glio al dotto mio amico il Dottor Napoli-Signorelli. E perchè tanto gl' increbbe la storia? Quel che vi si avanza specialmente dell' ignoranza provata de' sacerdoti spagnuoli sino al XV secolo, è fondato, come ognun vede, sulle cure presene per distruggerla da tutto il Concilio Matritense e sul testimonio del celebre storico *Mariana*. Ora il *Lampillas* ha egli per avventura distrutte queste testimonianze nazionali lampanti, irrefragabili, imparziali? E se non l' ha fatto, a che tante ciarle? A che accozzar un capriccioso fallace raziocinio ed ascriverlo all' autor della nota? Poteva (dice poi il medesimo apologista) nel principio del XVI secolo *uno spagnuolo insegnare agl' Italiani a scriver commedie*, tuttochè uscisse da un paese barbaro ancora nel XV. Poteva, sì, accordiamolo; è ciò un possibile benchè troppo raro; ma un possibile gioverà mai contro il fatto? Io veggo però un altro possibile incomparabilmente più comune e naturale, cioè che il *Nasarre* ignorasse o dissimulas-
se

se la barbarie della penisola verso il principio del XVI secolo (alla quale non mai si deroghera nè per tre nè per quattro scrittori che altri potesse citare) e spacciasse un fatto passato solo dentro del suo cervello, cioè che ne fosse sbucciato un autore spagnuolo che usando nelle insipide sue commedie un latino, barbaro ed un pessimo italiano, calato fosse ad insegnare a scrivere commedie a i maestri de' Nebrissensi e de' Barbosi, agl' Italiani, che, come osserva l'autore di questa eccellente storia teatrale, già possedevano le comiche produzioni de' Trissini, degli Ariosti, de' Machiavelli, de' Bentivogli? Fin quì il Vespasiano.

Ma poste da banda le visioni del *Nasarre* (a) riconoscansi i primi avan-

 za-

(a) Il sempre invitto felice apologista *Lampillas* ebbe a male che io avessi chiamate *visioni* le ciance del *Nasarre* sul *Naarro*. Avrebbe egli forse desiderato piuttosto che io gli dessi il titolo competente a coloro che *non di*-co-

zamenti del teatro spagnuolo dalle fatiche del prelodato *Cervantes*. Questo letterato infelice rimasto monco o storpiato nella battaglia navale di Lepanto contro i Turchi, che col valore e coll'ingegno non potè trovare tra' compatriotti possessori delle miniere Americane sufficiente sostentamento; questo rinomato castigliano a' suoi di' negletto schernito e satireggiato da' nazionali (*a*), ol-

---

cono il vero sapendo di non dirlo? A coloro, che *il proprio cuore condanna* (ὧν ἡ καρδία αὐτῶν κατα γινώσκει) come diceva l'apostolo san Giovanni epist. III, v. 10? Bello è il patriotismo che ci lega alla propria nazione; lodevole lo zelo di difendere i compatriotti, ma esso è colpevole cieco mal collocato a favore di chi inorpella la verità.

(a) Vedasene la *Vita* scritta dall'erudito *Gregorio Mayans y Siscar* nell'edizione del 1765 del *Don-Quixotte*, o quella postavi nell'elegante edizione dell'Accademia Spagnuola. Questo secolo XVI vide tre insigni letterati sottoposti alla miseria, il *Cervantes* in Castiglia, il *Camoens* in Portogallo, e Torquato Tasso in Italia.

oltre alle altre sue opere scritte con grazia ed eleganza, compose intorno a trenta commedie ricevute, al suo dire, con sommo applauso, delle quali altro non si conserva che qualche titolo. Quelle che egli ebbe in maggior pregio, furono da lui nominate nella parte I del *Don-Quixote* nel cap. 48, e nell' *Adjunta al Parnaso*, e specialmente *la Ingratitud vengada*, la *Numancia*, *el Mercader amante*, *la Enemiga favorable*, e più di tutte la *Confusa*. *Cervantes* le tenne per buone, e noi dovremmo convenir con lui, a giudicarne da quanto egli con gran senno ragionò sulle commedie della propria nazione. Ma questo argomento perde ogni vigore al riflettersi ch' egli lodò ancora come eccellenti alcune tragedie, che la posterità, come diremo, ha trovate cattive, non che difettose. Di più egli nel suo prologo enunciò come scritte con arte otto ultime sue commedie pubblicate un anno prima di morire, e pur sono talmente spropositate, che nel 1749, per

procurar lo spaccio degli esemplari. di esse non venduti, il bibliotecario *Nasarre* più volte mentovato prese il partito di appiccarvi una lunga dissertazione, in cui inutilmente si affanna per dimostrare che *Cervantes* le scrisse a bello studio così sciocche per mettere in ridicolo quelle del *Vega*. Ma le parole del *Cervantes* hanno tutta l'aria d'ingenuità che manca alla dissertazione, e distruggono sì manifestamente le sofistiche congetture del *Nasarre*, che io stimo che non mai quell' erudito da buon senno prestò fede egli stesso a quel che si sforzò di persuadere agli altri. Almeno in tentarlo dimostrò il *Nasarre* nella falsità qualche acutezza ed erudizione. Ma che strana e ridicola giustificazione delle scempiaggini delle otto commedie del *Cervantes* fu quella che venne in mente all' esgesuita *Lampillas*? Egli suppose che uno stampatore le avesse cambiate. Egli dovea con ciò supporre che *Cervantes*, il quale sopravvisse un anno alla pubblicazione del libro,

aves-

avesse veduto e sofferto il cambio (*a*). Le apologie di codesto catalano respirano da per tutto sempre pari buona fede e saviezza.

Cervantes lasciò di scrivere commedie quando cominciò a fiorire *Lope de Vega Carpio* (*b*), il quale sopravvisse a *Cervantes* diciannove anni, e morì di anni settantatre nel 1635. L'antica e la moderna Europa non vide un poeta teatrale del *Vega* più fecondo. I venticinque volumi impressi contengono appena una parte di ciò che

(a) Vedasi anche su di ciò il mio *Discórso Storico-Critico* pubblicato su i *Saggi apologetici di Saverio Lampillas*.

(b) Si vuole avvertire che il *Voltaire*, il Bettinelli, gli Enciclopedisti, ed altri Francesi ed Italiani danno erroneamente a questo poeta il nome di *Lopez*, voce che in Ispagna esprime un cognome in numero plurale, come *Ramirez*, *Rodriguez*, *Fernandez*, *Lopez*, de' Ramiri, de' Rodrighi, de' Fernandi, de' Lopi. Ma nell' autore *Vega* la voce Lope è nome proprio singolare.

scrisse pel teatro. *Montalbàn* afferma che le commedie furono più di mille ottocento, e che unite *à los autos sacramentales*, e ad altre picciole farse ascendono a duemila e dugento i componimenti scenici di *Lope* (a), i quali

(a) S'inganna dunque *Don Antonio Eximeno* quando nella sua pregevole opera dell'*Origine e delle Regole della Musica*, parlando di *Lope*, gliene attribuisce soltanto mille cinquecento. Egli dovè parlarne per tradizione, come per lo più fanno della nazional letteratura quasi tutti gli esgesuiti spagnuoli domiciliati in Italia dopo la loro espulsione dalle Spagne. S' inganna parimente quando afferma che *Lope fu il primo che nel secolo* XVI *ebbe idea della vera commedia, e circa di essa e delle altre parti della poesia scrisse eccellenti riflessioni piene del sugo di Aristotele e di Orazio*. Al contrario Lope pressato dalle critiche di *Manuel Villegas*, di *Miguèl Cervantes*, di *Leonardo d' Argensola*, di *Antonio Lopez*, e di altri moltissimi nazionali contemporanei, i quali mormoravano delle mostruosità delle di lui favole, ed obbligato dall' Accademia a giustificarsi, il fece col suo discorso in versi *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, nel quale

li quasi tutti ebbe il piacere di veder

rap-

---

le in vece di fare *riflessioni piene del sugo di Aristotile e di Orazio*, confessò di averne scosso ogni giogo, e diede precetti adattati alle proprie commedie, affermando che per non udire i clamori di Plauto e di Terenzio, mentre le componeva, tenevagli chiusi *con sei chiavi*. E come poi fu egli il primo a dar precetti della vera commedia, se egli nacque nel 1562, cioè ottantaquattro anni dopo la nascita del Trissino che scrisse una *Poetica*? Come domiciliato in Italia il signor *Eximeno* poteva agevolmente aver notizia che Bernardino Daniello fece imprimere la sua *Poetica* nel 1536, cioè ventisei anni prima che fosse conceputo *Lope de Vega*: che l'*Arte Poetica* del vescovo di Ugento e poi di Cotrone Antonio Minturno fu stampata nel 1564, cioè due anni dopo che il *Vega* venne al mondo: che quando nel 1560 si pubblicò la prima volta in Vienna la *Poetica* di Lodovico Castelvetro, *Lope* contava appena otto anni, cioè neppure era pervenuto a que' dieci, nel qual tempo vantavasi di aver conosciuti i precetti degli antichi,

Passè los libros que tratavan de esto
Antes que hubiese visto el sol diez veces

Dio-

rappresentare o di udire che per le Spagne si rappresentavano.

Egli

Discurrir desde el Aries à los Peces.

Il signor *Eximeno* scrive ancora che delle prime commedie rappresentate in Europa dopo lo stabilimento de' barbari, si suppongono autori gli Spagnuoli. Ognuno che sappia la storia teatrale, vedrà che ei s'inganna anche in questo. E donde ricavò egli tal supposizione? Ed in qual cosa è fondata? E quali furono queste prime commedie spagnuole anteriori a tutte le altre? Le ci additi. Fanno pietà coloro che dove trattasi di *fatti*, giostrano con declamazioni, congetture e sofisticherie!

Quest' inganno verisimilmente passò dall' *Eximeno* all' Efemeridi letterarie di Roma, dove nel 1782 al numero LII si vide intrusa questa forestiera arbitraria asserzione: che *La nazione spagnuola è stata la prima ad aver un teatro regolato*, onde *presero norma tutti gli altri*; e dall' Efemeridi si comunicò a *Vicente Garcia de la Huerta*, il quale trionfando su queste parole da lui tenute per oracoli irrefragabili, fondò l' introduzione del suo famoso *Prologo*, dove la moltitudine de' madornali spropositi gareggia colla di lui arroganza ed impertinenza, e col cumolo di villanie che vomita

con-

Egli componeva quasi estemporaneamente tutte le sue opere, e specialmente le commedie, essendo solito a scriverne una in due soli giorni. Alla qual cosa conferì appunto quell' essersi sottratto alle regole del verisimile. Ma dotato di molto ingegno, di vasta fantasia e di eloquenza, per mezzo di una versificazione armonica e seducente, e della multiplicità degli eventi e delle cose più che maravigliose, cercò d' impadronirsi de' cuori, e secondare, com' egli diceva, il gusto del volgo e delle donne, per la cui approvazione trionfava in Ispagna l' anarchia teatrale.

Con tutto ciò il *Nasarre* volle a gran torto avvilire il merito di *Lope*. Egli si scatena contro di questo poeta come il *primo corruttore* del teatro, e la corruzione suppone uno stato precedente di sanità e perfezione. Ma qual era

---

contro gl' Italiani e i Francesi, de' quali il buon uomo perfettamente ignorava, non che l valor letterario, lo stesso linguaggio.

era il teatro spagnuolo prima di *Lope?* Dopo le commediette della *figlia del ferrajo* e i colloquii pastorali di *Lope de Rueda*, venne tosto il *Naarro* di Toledo introduttore di battaglie e duelli, cose aliene dalla poesia comica, le quali dimostrano con evidenza che sull' incominciare i comici si rivolsero ad un nuovo sistema che confondeva i generi. Seguì *Cervantes* a lavorare sul medesimo, per quel che appare non solo dalle ultime otto commedie che egli produsse, ma da qualche titolo delle prime perdute, come la *Destruicion de Numancia*, la *Batalla Naval*, la *Jerusalèn*. I poeti scenici poi lodati dal medesimo Cervantes tutti scrissero sregolatamente. *Lope* dunque ebbe ragione di dipingere a' suoi in tal guisa il teatro patrio:

Hallè que las comedias
Estaban en España en aquel tiempo,
No como sus primeros inventores,
Mas como las trataron muchos barbaros,

Que

Que enseñaron el vulgo à sus
rudezas ;
Y asi se introduxeron de tal modo,
Que quien con arte agora las
escribe ,
Muore sin fama y galardòn .

A parlar dunque senza preoccupazione egli trovò che altri l' avea preceduto nell' avvezzare il volgo alle stravaganze. Egli il disse in faccia all' Accademia Spagnuola che allora fioriva in Madrid (*a*) :

Man-

(a) Ad onta delle insolenti sciocchezze del cianciatore *Garcia de la Huerta* io sempre chiamerò *Spagnuola* l' Accademia che fioriva in Madrid in tempo di *Lope*, alla quale egli indirizzò il suo discorso (*dirigido à la Academia de Madrid*). Non sono forse spagnuoli que' che nascono in Madrid ? Un' Accademia composta di Spagnuoli non dee chiamarsi *Spagnuola*? Or che puerilità affastella egli in quattro pagine intere su questo punto? Bisognerebbe essere impastato , com' egli è , d' impudenza e malignità , per confondere nella mia Storia l' Accad[illegible] di Madrid che fioriva sin dal declinar d[illegible] [illegible]olo XVI [illegible] cominciar del XVII

Mandanme, ingenios nobles, flor
de España,
Que en esta junta y Academia
insigne ecc.

E chi di que' chiari individui che la componevano potè smentirlo? Trovò dunque il teatro già *corrotto* sin dall' immediato successore del *Rueda*; ed essendosi poi la commedia spagnuola sempre attenuta a tal sistema, ben possiamo dire che nacque da semi originariamente pontici e silvestri, la qual cosa non piacque al *Lampillas* nemico della storia.

I drammi di *Lope* consistono in commedie, tragicommedie, pastorali, tramez-

XVII con l' altra quivi pure incominciata sul finir del terzo lustro del secolo XVIII instituita da Filippo V.

E questo è uno de' tre enormissimi *errori* di *lingua spagnuola e di critica e di storia* rilevati nella *Storia de' teatri* con tanto fasto e con ingiurie tabernarie del tremendissimo pedante *la Huerta*.

mezzi ed atti sacramentali, tutti in versi, a riserba della *Dorotea* già nominata voluminosa novella in dialogo scritta in prosa per leggersi e non per rappresentarsi. Tralle commedie si contano ancora quelle che trasse o dalla Sacra Scrittura, come la *Creacion del Mundo y primer culpa del hombre* in cui discende sino ai fatti di Caino e alle invenzioni di Tubalcain, ovvero dalle Vite de' santi, come *El Animal Profeta*, in cui san Giuliano fugge dalla patria, come fece Edipo, per non ammazzare i genitori, secondo la predizione di una cerva che parla, e che va in una terra lontanissima, ove appunto per errore gli uccide. Nelle commedie dette di *spada e cappa* egli dipinse bene i costumi, se non che talvolta esagerò oltre i confini naturali per far ridere, come si scorge in alcuni tratti della *Dama Melindrosa*. Nelle opere che ci lasciò, s' incontrano dodici componimenti col titolo di tragicommedie, le quali punto non differiscono da quelle che chiamò commedie. Altre

tre sei delle sue favole volle denominar tragedie, cioè *el Duque de Viseo, Roma abrasada, el Castigo sin venganza, la Bella Aurora, la Sangre inocente, el Marido mas firme*. Ma perchè le disse tragedie? In esse, oltre a i soliti difetti circa le unità e lo stile, vedesi la stessa mescolanza di compassione e di scurrilità che regna nelle altre sue favole.

Molti sono i drammi di *Lope* destinati a celebrare il Mistero sacrosanto dell' Eucaristia con feste teatrali intessute d'invenzioni allegoriche. Io non so come varii nazionali a voce ed in iscritto poterono di tali feste attribuir l' invenzione al *Calderòn* (a), quando

(a) Ciò volle rendere dubbio il più volte ammirato *Garcia de la Huerta*, dicendo, *yo no he visto ninguno*; ma io lo farei certo, se vivesse, di aver veduto ed ascoltato moltissimi che l' affermavano, di che solevi io meravigliarmi col mio dotto amico *Nicolàs Fernandez de Moratin* uno de' buoni poeti di quell' ingegnosa nazione. La Storia de' Teatri corse

do non s' ignora che tante Lope ne
 com-

---

corse per Madrid sin dal 1779, quando vi tornai, e se ne spacciarono gli esemplari dal librajo *Antonio Baylo*: il Signorelli partì da quella corte nel 1783: *Huerta* infantò la grand' opera del suo *Prologo* compreso in dieci foglietti di picciolo ottavo in gran carattere silvio nel 1784. Quattro anni in circa ebbe egli dunque presente il Signorelli, e tacque sempre ancor mentre se ne leggeva in Madrid il *Discorso Storico-critico* scritto per illuminar sulle materie teatrali il *Lampillas*; ed alzò poi sì bruscamente la voce dopo che l' autore della *Storia de' Teatri* disse addio a quel caro suo soggiorno di circa diciotto anni. Se avesse prodotto il gran *Prologo* mentre io vi dimorava, avrei potuto disingannarlo, presentandogli molte prefazioni, approvazioni a' libri ed altri *papelillos* di simil natura, dove ciò si asseriva. Ma dove ora troverei simili merci? Dovea io passando il mare prevedere la mala fede dell' *Huerta* che negherebbe ciò che era notorio, e recarne meco per convincerlo, quando per le solite avverse combinazioni che mi hanno di tratto in tratto agitato, ho dovuto soggiacere alla perdita di tanti miei proprii scritti per averli colà lasciati? Ma la nazione imparziale e che cono-

compose (*a*).

Quanto all' origine di questi Atti sacramentali l' erudito bibliotecario *Nasarre* vorrebbe trarla da' canti de' pellegrini che andavano al sepolcro di san Giacomo in Galizia, *de cuya costumbre quedaron las oraciones de ciegos, y los Autos que llaman Sacramentales, ò por mejor decir la interpretacion comica de las Sacradas Escrituras*. Ma questo è incominciar dalla morte di Meleagro e dagli elementi senza passare a mostrar come e quando quelle cantilene de' pellegrini convertite si fossero in poesia teatrale, prendendo indi per oggètto l' Eucaristia.

Potrebbero gli Atti Sacramentali metter capo nelle mascherate e rappresentazioni e farse introdotte nelle chiese spagnuole, come altrove, dalle quali

nosce gli andamenti dell' *Huerta*, ben sa che io non asserii una cosa immaginaria.

(a) Vengono mentovate nell' elogio fattogli dal *Montalbàn* intitolato *Fama postuma*.

li vennero indi escluse da' Concilii e dagli sforzi de' pontefici. Ma niuno indizio si ha che nel corso del XV secolo quelle farse spirituali avessero tolto per argomento l'Eucaristia ed il titolo di Atti Sacramentali. Imperciocchè se ciò apparisse, il *Nasarre* tutto dedito ad avvilire il merito teatrale di *Lope* e di *Calderòn*, non avrebbe tralasciato di notarlo.

Io son d'avviso che ne abbiano risvegliata l'idea le mute rappresentazioni delle più solenni festività sacre qual è quella del *Corpus Domini*. In essa sino all'anno 1772 in Madrid e per la Spagna tutta sono intervenuti nelle processioni non solo sonatori mascherati e *danzantes* (che nel tempo della mia dimora colà l'hanno sempre accompagnate) ma una figura detta *Tarasca*, simbolo a quel, che dicevasi, della gentilità o dell'eresia, che seguiva la processione in un carro, e quattro *Gigantones* figure colossali allusive alle quattro parti della terra, nelle quali si è il gran mistero propa-

 ga-

gato. Or siccome in tal festività soltanto mostravansi senza parole συνθήματα, i *segni* allusivi al mistero, per le strade, per le quali passava la processione, così poi per le medesime strade prevalse il costume di render parlanti que' segni, e di recitarsi *los Autos Sacramentales* durante l' ottava del *Corpus*. In fatti l' *Antonio* nella *Biblioteca Ispana* moderna parlando di *Lope de Vega* e degli *Autos* da lui composti, dice, *quos in die Corpus Domini sub dio recitari mos est in Hispania*. Ciò io ho potuto rilevare con fondamento, nè altro scrittore nazionale prima di me mi ha sugerito nè cosa più ragionevole nè questo che io ho indicato (*a*). Ma passiamo agli altri

(b) Alle solite villanie connaturali ad un uomo torbido del carattere di *Vicente Garcia de la Huerta* se volesse ora replicarsi in buona forma, bisognerebbe infierir bassamente contro di un morto che più non sente i colpi nè può approfittarsi delle battiture. Giova però ri-

tri drammatici che fiorirono sul finir

---

n 3 del

rilevarne (per usar le sue frasi) gli *spropositi e le falsità* per disinganno degl' incauti e per illustrazione della storia degli Atti Sacramentali che quì si narra.

Egli dice (ed in ordine è questo il secondo *grave errore* di cui mi riprende) che è *mia colpevole negligenza il non aver rintracciata l' epoca certa dell' invenzione e del principio degli* autos *parte tanto principale del teatro spagnuolo*. Non so in prima con qual fronte possa tacciarsi di *colpevole negligenza* uno straniero che si è industriato, come io ho fatto, di rinvenir qualche orma almeno di ciò che dell' in tutto si è realmente negletto da' nazionali. Ma poi è egli vero ch' io l' abbia trascurato? E che altro io feci nelle *Note* su gli *autos* poste nella *Storia de' Teatri* prodotta nel 1777? E quello che ora io dico nel testo con più parole, non era allora stato da me indicato? E questo che io ne dissi e ne dico, si scrisse da altri in Ispagna prima di me? *Huerta* stesso mostrò di sapere più di me, mostrò almeno di saperne altrettanto prima che da me l' intendesse? Al contrario. Prima nulla mai ne disse, e quando poi ha voluto entrare in bucato, per dirne più ne ha detto meno, ed è tornato indietro.

Qual

del secolo XVI e sull' incominciar del seguente.

Mol-

.... Qual è stata la grande scoperta da lui fatta su gli *autos*? Udiamolo. Mi getta sul viso una collezione di dodici *autos con sus loas* (che in questo luogo significano *introduzioni* drammatiche, cioè in dialogo) fatta da un *don Joseph Ortiz de Villena* pubblicata in Salamanca nel 1644, cioè (notino quest' epoca i signori Huertisti, se ve ne ha oggi) più di mezzo secolo dopo del fiorir di *Lope*; di che più di un nazionale sincero allora non potè trattenersi di ridere.

Egli fe pure autore di atti sacramentali il *Cervantes* gratuitamente; e ciò fe parimente ridere ancor più. *Cervantes* fiorì forse prima di *Lope*? No certo; al più può dirsi suo coetaneo. Ma si trova forse nelle opere del *Cervantes* qualche auto? Niuno. Fe egli motto almeno di averne talvolta scritto, come accennò di aver composte delle commedie? Affatto. Avessero per ventura i suoi posteri scavato qualche monumento che ne dia indizio? In niun conto. Donde dunque il trasse mai l' eruditissimo Huerta in tutti i sensi? Dalla propria sempre riscaldata fantasia.

Cervantes nella parte II del *don-Quixote*

avea

avea nominato un auto *de las Cortes de la Muerte* fingendo che si andasse a rappresentare in una terra dalla comica Compagnia di *Angulo el malo*. Bastò questo all' acuto *Huerta* per arzigogolare ed asserire *que es mas que probable ser el mismo Cervantes autor de las Cortes de la Muerte*, e quindi dedurre con logica tutta sua che Cervantes scrisse auti sacramentali. Nella qual conseguenza ecco in quante guise egli ragionò goffamente. 1. Non può assicurarsi, che *las cortes de la muerte* fosse un auto *sacramentale*; perchè nella penisola di Spagna vi sono stati *auti* che furono rappresentazioni drammatiche senza essere allusive al Sacramento dell' Eucaristia, e ne abbiamo le pruove nelle già riferite del portoghese *Gil Vicente*; nè poi tralle figure del carro de' commedianti alcuna se ne mentova che a tal sacramento possa riferirsi. 2. Non dee tenersi per fondamento di esserne autore lo stesso *Cervantes* solo perchè lo nominò, potendo anche esser componimento di un altro, e forse del medesimo *Lope*, ed averlo *Cervantes* nominato come assai noto; la qual cosa ha sovente praticato in quell' opera piacevolissima parlando or della storia di Melisenda, or di Belianis,

or

e del *Vega* coltivarono la drammatica senza discostarsi da' principii dell' *Arte*

---

or di altro. 3. V'è tutta l' apparenza che *Cervantes* per introdurre con qualche verisimilitudine una brigata di commedianti trasformati in figure buffonesche immaginarie da apprestare un' avventura al suo matto cavaliere errante, avesse pensato ad accreditarla con fingere un titolo di un *auto*, qual si nomava allora in Ispagna una rappresentazione (sacramentale o non sacramentale) senza esservi necessità che tal auto fosse stato una composizione antecedentemente scritta. Ma fingasi pure che *Cervantes* avesse effettivamente composto quell' auto, ciò in grazia gioverebbe a chi volesse *rintracciare l' epoca fissa dell' origine* di *tali auti*? Questo titolo non s' immaginò nè si pubblicò che nel 1616 (perchè in tale anno, e non nel 1615, si stampò la II parte del *Don-Quixote*); ma noi abbiamo già parlato degli auti di *Lope* scritti sin dal XVI secolo; adunque l' autor memorando del *Prologo* con un corredo di villanie distese in dieci pagine contro del Signorelli trovò appena *per l' origine* degli auti un fatto dell' innoltrato secolo XVII immaginario e posteriore alla verità istorica raccontata dal Signorelli.

E

te Nuevo, cioè lambiccandosi il cervello in lavori sregolatissimi con istile affettato e capriccioso e sommamente disdicevole al genere scenico. *Cervantes* nominò con molta lode il dottor *Ramòn*, forse dopo del *Vega* il drammatico più fecondo ed oggi il più dimenticato. Esaltò indi le favole artificiose di *Miguèl Sanchez* commendato anche distintamente da *Lope*. Loda pure *Cervantes* la gravità dello stile di *Antonio Mira de Mescua* andaluzzo di Guadix che compose varii volumi di commedie sotto Filippo III, fralle quali *los Carboneros de Francia* favola assai bene accolta in teatro. Non si dimenticò *Cervantes* di *Guillèn de Castro* valenziano o di origine o di nascita, encomiandolo per la dolcezza dello stile. Le commedie di costui si pubblicarono in Valenza, ma più

E questa è stata l'urbanità, l'erudizione martellata, l'esattezza istorica e la logica di *don Vicente Garcia de la Huerta*.

più non si rappresentano, ad eccezione di quella intitolata *Mocedades del Cid*, le gesta giovanili del Cid, che io vidi di tempo in tempo sulle scene. Probabilmente sarebbe questo scrittore rimasto confuso tralla turba de' drammatici oscuri senza la felice imitazione del *Cid* fatta da Pietro *Corneille*. Egli compose una seconda favola *De las Mocedades del Cid*, la quale impropriamente portò questo titolo, sì perchè vi s' introduce il Cid già vecchio nè si tratta delle di lui imprese giovanili, sì perchè le azioni di questo componimento si aggirano sulle fraterne contese de' figliuoli del re Fernando, nelle quali assai accessoriamente anzi oziosamente interviene il Cid. Ottennero anche distinte lodi dal *Cervantes* l' eloquenza e la dottrina del *Tarraga*, l' acutezza d' *Aguilar*, di *Antonio Galarza* e di *Gaspar de Avila* scrittore di non poche commedie.

Ma nè da lui nè dal *Vega* si fece menzione del dotto toledano *Giovanni Perez* professore di rettorica ammi-

mirato da varii leterati Spagnuoli e dal nostro rinomato Andrea Navagero. Il *Perez* benchè mancato immaturamente di anni trentacinque, avea col nome latinizzato di *Petrejo* acquistata molta fama pe' suoi pregevoli versi latini. Quattro commedie Italiane furono da lui tradotte nel medesimo idioma, le quali dopo la di lui morte si pubblicarono da Antonio di lui fratello nel 1574 in Toledo. Il *Nasarre* che cercava fuori di *Lope* e *Calderòn* le glorie drammatiche della propria nazione; ed il *Lampillas* che faceva pompa di molte commedie per lo più cattive da lui nominate per essergli state sugerite da Madrid; ed altri anche ora non vò ripetere, doveano anzi di simili erudite produzioni andare in traccia, e non attendere che uno straniero le disotterrasse. Vediamo ora se gli Spagnuoli ebbero mai vere tragedie senza veruna mescolanza comica.

Non è vero che essi non *ne hanno veruna* o che le loro tragedie *non possono distinguersi* dagli altri drammi, co-

come abbracciando l'avviso di m. *Du Perron de Castera*, avanza l'avvocato *Linguet* nella prefazione al suo *Teatro Spagnuolo*. Egli crede ancora che il *Vega* non ebbe idea della vera tragedia, e pur nel di lui *Arte Nuevo* si trovano ben distinti i componimenti di Terenzio e di Seneca. Egli afferma parimente di non aver veduto in Madrid rappresentare tragedia alcuna; e dirà vero. Io però in diciotto anni che dimorai in quella corte, ben posso attestare di averne vedute diverse. Ecco per ora le tragedie spagnuole del secolo XVI. Oltre delle latine del portoghese la *Cruz*, e della *Castro* del *Ferreira* già riferite, io ne conto altre dodici di cinque letterati Spagnuoli. Vuolsi avvertire però che fra questi io non pongo quel *Vasco Dias Tanco de Fregenal*, che altri leggermente pretese che avesse scritte tragedie prima de' suoi compatriotti e degl' istessi Italiani. Nasce tosto al nominarlo la curiosità di sapere dove mai si trovino le tragedie di questo *Vasco*, e se furo-

rono impresse ovvero rimasero inedite. Niuno le vide, nè vi è alcuno che affermi di esservi documento che avessero una volta esistito. Il solo *Vasco* stesso se ne vanta nel suo *Giardino dell' anima Cristiana*. Dice che nella sua giovanezza compose quarantotto componimenti inediti sacri, storici e morali, e che fra essi erano anche alcune tragedie di Assalone, Ammone, Saul e Gionata. Il carattere di questo *Vanco* fa sì che senza molto esitarsi si ripongano tali tragedie nelle biblioteche immaginarie. Gli stessi nazional attestano che egli *adolecia de presumido* (avea il morbo della presunzione) e *Nicolàs Antonio* assicura che i titoli stessi degli opuscoli accenna pieni di novità e di gonfiezza dimostrano la di lui vanità (*a*). Si sa-

pes-

(a) *Quorum* (*opusculorum*) *inscriptiones* (de il lodato *Antonio*) *novitatis et ambitionis plena ingenium hominis haud obscure ostendunt*. Egli ne reca un epigramma che chiama

bir-

pesse almeno quando nacque questo *Tanco?* S'ignora affatto. Solo ne sappiamo che viveva in tempi di Carlo Quinto: che nel 1527 scrisse un opuscolo sulla nascita di Filippo II: che nel 1547 pubblicò una traduzione della storia di Paolo Giovio *de Turarum rebus* intitolandola capricciosamente *Palinodia*: e che nel 1552 fe imprimere il riferito suo *Giardino*. Ad onta di tale incertezza, con cui mal si può intentar lite di anteriorità, e ad onta del disprezzo che il dotto *Nicolàs Antonio* mostrò per le millanterie di *Vasco*, vorrebbe *Agostino Montiano* con questo *Tanco di Fregnal* on-

---

barbaro scritto dopo il 1552. Noi lo scrivemmo nel 1777 nella nostra storia in un volume, indi stimammo meglio di ometterlo quando la distendemmo in sei tomi, potendosi leggere nella *Biblioteca Ispana* moderna e ci basta il dire che tale epigramma annunzia uno scrittore buono a tutt'altro che a calzare il coturno nella prima giovanezza.

contrastare agli Italiani l'anteriorità della tragedia; dicendo che *la di lui giovanezza poteva essere intorno al* 1502 (epoca, come a suo tempo credevasi nella penisola, della prima tragedia degl' Italiani) *perchè non vi è specie che ripugni all' esser nato* Vasco *nel* 1500 (*a*); ed in questo veramente erroneo raziocinio fu il signor *Montiano* seguito dal *Velazquez* e dal compilatore del *Parnasso Spagnuolo*. Non si avvidero questi eruditi che un *può essere* in buona logica non mai produce per conseguenza un è. Del resto la storia dimostra quante altre tragedie produssero gl' Italiani assai prima del 1502 in cui si vide quella del Carretto. Nè ciò si dice perchè importi gran fatto l' esser primo, essendo i saggi ben persuasi che vale più di essere ultimo come Euripide o *Racine* o Metastasio, che anteriore come Senocle o *Hardy* o *Hann Sachs*.

Nè

(a) Nel suo *Discorso* II sopra le tragedie.

Nè anche pongo nel teatro tragico spagnuolo quelle *mille tragedie* dell' andaluzzo *Giovanni Malara*, le quali, sull' asserzione di *Giovanni de la Cueva* che le mentovò in alcuni suoi versi, sognarono i moderni apologisti che esisterono e si rappresentarono verso il 1579 (*a*). Il *Malara* nella sua opera intitolata *Philosophia vulgar* (*b*) più ingenuo del suo lodatore e de' moderni apologisti, non ci ha conservata memoria che di *una* sola sua tragedia intitolata *Absalon*; ed il signor *Sedano* parimente afferma che il *Malara* si conosce soltanto per autore *de la tragedia de Absalon*. Nè anche questa però può dirsi essere stata trage-

(a) Il ridicolo manifesto di questo sogno creduto storia dal *Lampillas* (e quel che è peggio anche dall' abate *Andres* che tralle altre tragedie spagnuole cita quelle del *Malara*) è stato da me posto in tutto il lume nel *Discorso storico critico* art. VI, num. 1.

(b) Parte I Centur. VII, Refran I.

gedia vera; perchè il medesimo *Cueva* confessa che le tragedie del *Malara* non erano scritte *secondo il metodo degli antichi*, ma *secondo il gusto nazionale*.

Dicasi la stessa cosa di poche altre tragedie accennate nel II discorso del *Montiano*, cioè la *Honra de Dido restaurada*, la *Destruicion de Costantinopla*, una *Ifigenia*, il *Martirio di san Lorenzo* tragedia latina rappresentata nel 1551 nel convento *dell' Escurial*, due altre che senza dirne il titolo si nominano dal *Salas Barbadillo*, e *Dido y Eneas de Guillèn de Castro*. Esse o non esistono, e se ne ignora perciò la natura, o non sono certamente tragedie rigorose più delle sei del *Vega*, e delle altre favole eroiche di tanti altri, e delle commedie del *Castro* pubblicate in Valenza nel 1621 (*a*). Ma venghiamo al-

(a) Vedasi il mio *Discorso Storico-critico* art. IV.

alle dodici non immaginarie tragedie spagnuole.

Due ne scrisse *Fernan Perez de Oliva*, però in prosa, l' *Ecuba triste* tradotta da quella di Euripide, e la *Venganza de Agamennon* tradotta dall' *Elettra* di Sofocle, le quali non si pubblicarono prima del 1585 in Cordova dal suo nipote *Ambrogio Morales*. Questo maestro de *Oliva* prima del 1533 dimorava in Italia; dunque (conchiude il signor *Sedano*, *pudo ser* che le componesse intorno al 1520, quando al suo dire uscì in Italia quella del Trissino; dunque (notisi la logica) gli Spagnuoli hanno avute tragedie prima degl' Italiani. Nè anche del *Perez* si sa l'anno in cui nacque; e solo il medesimo *Sedano* ne dice col solito *pudo ser* che nacque forse nel 1497. Ma ciò concedendo ancora il maestro *Perez de Oliva con lingua di latte snodava voci indistinte e incerte orme segnava*, quando si leggeva in Italia la tragedia del Carretto; e non era uscito dall' età pupillare, quan-

quando vi si rappresentava *Sofonisba* e *Rosmunda*. L'abate *Lampillas* vuol mostrare in prima che il *Perez* non era fanciullo allora, asserendo gratuitamente contro la congettura del medesimo *Sedano*, che egli potè nascere verso il 1494. Indi trasformando le parole del Giraldi assicura che il Trissino terminò di scrivere la sua tragedia nel 1515; e così anticipando un poco la nascita del *Perez*, e ritardando un poco quella della tragedia del Vicentino, e supponendo anche che il Perez scrivesse le sue traduzioni in Italia (la qual cosa da niuno si è detta e dal *Lampillas* non si è provata) si lusinga di rendere contemporanee le favole del *Perez* alle prime tragedie italiane. Vuole in oltre che l' *Ecuba* e la *Vendetta di Agamennone* non debbano chiamarsi *traduzioni*; ed a ciò altro non replichiamo se non che il signor *Andres* suo amico e compagno l'ha pure riconosciute per tali, oltre all'averle lo stesso *Lampillas* nel tomo II del suo *Saggio* chiamate an-

 co-

cora traduzioni. Tali in fatti esse so-
no, sebbene non fatte sempre da verbo
a verbo, perchè il *Perez* tratto tratto
tronca, raccorcia, contorce e peggiora
gli originali, siccome trovasi provato
nel mio *Discorso Storico-critico*
articolo V. Ha però preteso il citato
signor *Andres* che il Perez in esse *ta-
lora migliora gli originali nel dialogo*.
Io riconosco nelle traduzioni del *Pe-
rez* purezza, eleganza e naturalezza;
ma con pace del signor *Andres* io tro-
vo non poche volte peggiorati gli ori-
ginali nell' una e nell' altra traduzione,
e quasi sempre illanguiditi e stravolti
con pensieri falsi. Non ne ripeto qui
i passi che ne ho addotti in esempio
nel mentovato mio *Discorso* alla pag.
39 e alle seguenti. Volle pure il si-
gnor *Andres* asserire che il *primo che
abbia dato qualche saggio di un tea-
tro de' Greci, è stato il Perez*. Ma se
non si sa quando egli scrisse quelle
traduzioni, qual fondamento ha l' as-
serzione del signor *Andres*? Il *pude-
ner* del *Sedano* e la congettura del *Lam-
pillas*. I

Il p. *Girolamo Bermudez* di Galizia domenicano e catedratico di teologia in Salamanca, il quale ancor viveva nel 1589, pubblicò in Madrid nel 1577 sotto il nome di *Antonio de Siloa* due tragedie sulla morte d' *Inès de Castro* intitolandole *Nise lastimosa* e *Nise laureada*. L' autore le chiamò *prime tragedie spagnuole*; ma se i Portoghesi debbono aversi in conto di Spagnuoli, la *Castro* del *Ferreira* fu scritta almeno venti o trenta anni prima. S' impresse, è vero, più tardi; ma il *Bermudez* senza dubbio l'ebbe nelle mani, giacchè l' ha copiata nella sua *Nise lastimosa*. Amendue le tragedie di questo Galiziano mancano di azione e d' intrigo: abbondano amendue di lunghissimi discorsi episodici intarsiati di fregi lirici: sono amendue estremamente languide, specialmente nello scioglimento: amendue sono verseggiate con ottave, *ridondiglie* e sonetti, con faleucii, saffici e gliconici castigliani, e con ogni sorte di versi rimati. Ma la prima, in cui ebbe il

Bermudez una scorta giudiziosa, è p
interessante; e la seconda, oltre a qu
sti difetti comuni, ne ha moltissi
altri particolari, perchè caminò tut
solo.

L'azione della prima *Nise* si rappr
senta parte in Lisbona e parte in Coin
bra come la *Castro* del Portoghese
sulla quale servilmente in ogni scena
condotta la *Nise* castigliana. Così co
mincia, così prosegue, così termina, co
piandosene la traccia, le situazioni, i
pensieri, l'espressioni. La languidezz
de' primi atti (dal *Ferreira* evitata
in parte colla passione posta ne' discors
d' *Inès*) si fa sentire assai più nella
Nise per la lunghezza di essi che raf-
fredda le situazioni. È però lodevole
la seconda scena dell' atto III ove si
narra il sogno di Nise copiato con più
esattezza dalla *Castro*; ed il signor
Sedano che la lodò, non ne seppe la
sorgente. Migliore ancora è la seconda
del IV, che nel *Ferreira* a me sembra
veramente tragica e ricca di espressio-
ni nobili, naturali, patetiche e conve-
nien-

menti al carattere d' *Inès*; ed il *Bermudez* attenendosi all' originale partecipa di questi pregi. Tenero specialmente è il congedo ch' ella prende da' figliuolini nell' andare a morire. Il Portoghese avea detto così:

Abrazayme, meus filhos, abrazayme.
Despedivos dos peitos que mamastes.
Este sôs foram sempre e ja vos deixam.
Ay ja vos desampara esta may vossa.
Que acharà vosso pay quando viere?
Acharvosà tem sòs sem vossa may.
Nào verà quien buscaba: verà cheas
As casas et paredes de meu sangue . . . .
Ah vejote morrer, senhor, por mim.
Meu senhor, ja que eu mouro, vive tu.

 Il

Il Galiziano esprime lo stesso in castigliano :

Mis angelicos, abrazadme, voy-
me.
Ay que ya vuestra madre os
desampara.
Amores, despedios de estos pe-
chos
Que aveis mamado con dulzu-
ra tanta.
Ay quando venga vuestro padre
triste
Que harà de si, que serà de
vosotros?
Hallaros ha huerfanitos y seńe-
ros.
No verà à quien buscaba: verà
llenas
Las casas y paredes de mi san-
gre. . . .
Ah veote morir, mi bien, por mi.
Mi bien, ya que yo muero, vi-
ve tu (*a*).

In

(a) Ecco buona parte di sì patetica scena da

In somma il *Bermudez* ha seguito il Por-

---

da me recata nel nostro volgare dall' originale portoghese. Castro dice al re:

Tutti, o signor, me trafiggendo uccidi;
Tutti morremo. E non sento io' mè piango
La morte che mi cerca ed i miei giorni
Di un colpo indegno in sul fiorir recide,
Sento la morte, dolorosa e trista
Per te, pel regno che vicina io scorgo
In quell' amor che pur la mia cagiona.
No, non vivrà il mio Prence. Ah me salvando,
Salva il tuo figlio; ed io ne andrò raminga
Dove nuova di me quì mai non giunga.
Meco sol condurrò per mio ristoro
Questi suoi cari pegni insino ad ora
Col sangue sol del petto mio nutriti,
Ch' oggi in lor danno tu a versar ti appresti.
Piangete, o figli miei, giustizia al Cielo,
Accompagnando il pianto mio, chiedete!
Pietà, mercè chiedete, alme innocenti,
All' avo vostro or contro voi sì crudo.
Oimè! senza di me senza del padre
Quì rimarrete! Ed ei da me divisi
Riveder vi potrà? Venite, o figli,
Stringetemi, abbracciate vostra madre.
Apprestatevi pur l' ultima volta

Al

Il Galiziano esprime lo stesso in castigliano :

Mis angelicos, abrazadme, voyme.
Ay que ya vuestra madre os desampara.
Amores, despedios de estos pechos
Que aveis mamado con dulzura tanta.
Ay quando venga vuestro padre triste
Que harà de si, que serà de vosotros?
Hallaros ha huerfanitos y senzeros.
No verà à quien buscaba: verà llenas
Las casas y paredes de mi sangre. . . .
Ah veote morir, mi bien, por mi.
Mi bien, ya que yo muero, vive tu (a).

In

(a) Ecco buona parte di sì patetica scena da

In somma *il Bermudez* ha seguito il Por-

---

da me recata nel nostro volgare dall' originale portoghese. Castro dice al re:

Tutti, o signor, me trafiggendo uccidi;
Tutti morremo. E non sento io nè piango
La morte che mi cerca ed i miei giorni
Di un colpo indegno in sul fiorir recide,
Sento la morte dolorosa e trista
Per te, pel regno che vicina io scorgo
In quell' amor che pur la mia cagiona.
No, non vivrà il mio Prence. Ah me salvando,
Salva il tuo figlio; ed io ne andrò raminga
Dove nuova di me quì mai non giunga.
Meco sol condurrò per mio ristoro
Questi suoi cari pegni insino ad ora
Col sangue sol del petto mio nutriti,
Ch' oggi in lor danno tu a versar ti appresti.
Piangete, o figli miei, giustizia al Cielo,
Accompagnando il pianto mio, chiedete!
Pietà, mercè chiedete, alme innocenti,
All' avo vostro or contro voi sì crudo.
Oimè! senza di me senza del padre
Quì rimarrete! Ed ei da me divisi
Riveder vi potrà? Venite, o figli,
Stringetemi, abbracciate vostra madre.
Apprestatevi pur l' ultima volta

Al

Portoghese come ombra il corpo, tutto copiandone, traducendone, fin anche i difetti e gli ornamenti soverchio lirici e i pensieri soverchio ricercati del principe addolorato per l' inaspettato ammazzamento della sua diletta sposa.

La *Nise laureada* consiste nel vano sollievo che sperò il principe don Pietro

---

Al seno che suggeste, e che mai sempre
Fora vostro alimento, ed or vi lascia.
Ah v' abbandona già la madre vostra!
Oimè! che troverà tornando il padre?
Voi derelitti incontrerà solinghi
Senza la genitrice! Invan con gli occhi
Mi cercherà; queste pareti intrise
Scorgerà del mio sangue. Ah de' miei colpi,
Amato sposo, io già morir ti veggio!
Ah no, mia vita, mio signor, s' io muojo,
Vivi tu almen, vivi, io tel chiedo, vivi,
E i cari figli tuoi deh tu proteggi;
Paghi sol la mia morte ogni disastro,
Se alcun lor ne sovrasta. Ah grande Alfonso
Dissipa tu che il puoi tanta procella.
Mercè, pietà, perdono. Ah più non posso!
Non ho più voce! Ah Sire non uccidermi,
Non m' uccider, nol merto, non ti offesi.

tro asceso al trono facendo coronare il cadavere della sua Castro, e prendendo aspra vendetta degli uccisori di lei. Ma questo componimento poco merita il nome di tragedia. Ancor più della prima manca di azione e di nodo, eccede assai più in discorsi prolissi, intempestivi, strani; abbonda in iscene nojose, e come afferma l'istesso *Sedano*, *diffuse e spropositate*. Il carattere del re don Pietro nobile e grandemente innamorato, in questa seconda favola apparisce fiero, violento, atroce, basso ancora ed indecente. Le persone che vi s' introducono del custode, del portinajo, del carnefice, e i plebei motteggi di quest' ultimo contro de' rei, e lo sputar loro in faccia, sono cose tutte disdicevoli in una tragedia, e mostrano abbastanza che il *Bermudez* non sapeva lavorar senza maestro. La scena terza dell' atto V che rappresenta il supplicio degli uccisori di Nise eseguito alla presenza del re e degli spettatori, è affatto ridicola ed impertinente, nè degna del gene-

nere tragico è l'azione del re che gli percuote colla frusta. Strappa il boja il cuore per le spalle al primo, giusta il comando del re, e mostrandolo dice:

Tal quiero yo el carnero, aunque no como
El corazon del ave que si aturdo.

Cava al secondo il cuore dal petto, e dice:

Allà Pluton harà con tal conejo
Esta noche la fiesta à sus amigos.

Finalmente non vi si guarda l'unità del tempo. L'ambasciadore del re di Castiglia tratta nella scena seconda dell' atto II il cambio di tre Castigliani rifuggiti in Portogallo per gli uccisori d'Inès che si trovano nella Castiglia, domandandogli

todos tres en cambio justo
de aquellos enemigos que allà tienes.

Queste parole *que allà tienes*, indicano che que' traditori dimorano tuttavia in Castiglia, or come possono nel medesimo dì trovarsi nell' atto IV

in

in Lisbona, esser chiusi in carcere e tormentati, e nell' atto V giustiziati? In somma ha questa favola tali e tanti difetti, che mi parve di un altro autore, ancor quando ignorava che la prima fosse una semplice copia o traduzione, malgrado dell' uniformità che si scorge nello stile e nella versificazione di entrambe. Contuttociò il signor *Linguet* avrebbe ben potuto ravvisare almeno nella prima (fosse copia ovvero originale) una tragedia spagnuola, e la sorgente della *Inès* di m. *La Mothe*.

Tralle commedie del sivigliano *Giovanni de la Cueva* impresse nel 1588 trovansi quattro altre tragedie, *i Sette Infanti di Lara*, la *Morte di Ajace*, la *Morte di Virginia* e di *Appio Claudio*, il *Principe Tiranno*. Noi le riconosciamo per tragedie, ma ci rapportiamo su di esse alla censura del nazionale *Montiano*. Nella prima, ei dice, si trasgrediscono le regole delle unità: nella seconda si pecca contro il verisimile: nella terza le azioni princi-

ci-

cipali sono due: nell' ultima è fantastico e fuor di natura il carattere del protagonista. Ciò vuol dire che sono tragedie, ma difettose. Nega questi difetti il *Lampillas*, e strepita contro del *Montiano* e del Signorelli; ma le di lui repliche si trovano abbastanza combattute e confutate nell' articolo VI del mio *Discorso Storico-critico*. Quì dirò soltanto che il *Lampillas* in punto di poesia drammatica si è accreditato di poco intelligente non solo colle sue critiche, ma colla scelta che fece di alcune commedie assai deboli e difettose, mentre voleva far menzione delle migliori della nazione; là dove l' avviso del *Montiano* a suo confronto ha troppo gran peso, tra perchè ne' suoi *Discorsi* questo spagnuolo mostrò saviezza, intelligenza e sobrietà, tra perchè come autore di due tragedie ben condotte, in simili esami è giudice competente.

Di un' altra tragèdia intitolata *los Amantes* composta da *Andrès Rey de Artieda* e impressa in Valenza nel 1581

1581, favellano *Nicolàs Antonio* e l' ab. *Eximeno*; ma i più intelligenti nazionali la conoscono soltanto per tradizione, nè sono io stato più felice nel ricercarla.

Il buon poeta *Luperzio Leonardo de Argensola* nato nel 1565, essendo nell' età di venti anni compose tre tragedie l' *Isabella*, la *Filli* e l' *Alessandra*, le quali si rappresentarono con gran concorso e vantaggio de' commedianti. Sono state sepolte sino a' nostri giorni, e la *Filli* si occulta ancora; ma le altre due si pubblicarono nel VI tomo del *Parnasso Spagnuolo*, in cui se ne dà un giudizio imparziale. Lo stile è fluido e armonioso, benchè non sempre proprio per la poesia drammatica; ma il piano, i caratteri, l' economia, tutt' altro in fine abbonda di grandi e molti difetti; nè so in che mai *Cervantes* avesse fondati i suoi esagerati encomii. Reca stupore che uno scrittore che nel ragionar sulle composizioni drammatiche dimostrò gusto e senno, le avesse riguardate co-

me modelli da proporsi ad esempio. Reca stupore ancor maggiore che il *Lampillas* ad onta della saggia censura del *Sedano* non avesse compresi gl' inescusabili difetti dell' *Isabella*, anzi sfidando le fischiate e gli scherni dell' Europa intera l' avesse posta in confronto colla *Zaira*; cosa piacevole e comica per ogni riguardo, non altrimenti che se si mettessero le pitture cinesi a fronte delle tavole del Correggio. La moltiplicità delle azioni, tutte le persone principali e subalterne innammorate, le bassezze sconvenevoli alla tragica gravità, la strage di dieci persone che rendono la favola atroce, dura, violenta, le inesattezze circa le unità, la varietà di tanti metri rimati, le lunghe ricercate comparazioni liriche rigettate dalla poesia scenica, una macchina inutile allo scioglimento, cioè lo spirito d' Isabella che appare unicamente per congedare l' uditorio con un *sonetto*; tutto ciò forma un cumulo di difetti tanto manifesti nell' *Isabella*, che bisogna essere molto preoccupato per

non

non avvedersene; ed il *Lampillas non se ne avvide*, ed a me convenne additarglieli nel citato *Discorso Storico-critico*.

Ma se tanti e sì grandi sono i difetti dell' *Isabella*, quelli dell' *Alessandra* vincongli di numero e di qualità. Molte sono le azioni: di undici interlocutori ne muojono nove: bassi e indecenti sono i caratteri di Acoreo e di Alessandra: le atrocità si espongono alla vista dell' uditorio: le membra di Luperzio, il cuore, il sangue si presentano ad Alessandra, che è obbligata a lavarsi in quel sangue: i nomi stessi de' personaggi sono incompetenti: Luperzio, Remolo, Ostilio, Fabio non convengono ad Egiziani: lo stile s' inalza fuor di tempo in bocca del Nunzio, e si deprime in bocca di Alessandra e di Acoreo ecc. ecc.

Da questo racconto giustificato dalla ragione, da' fatti e dall' autorità di eruditi nazionali, si ricava che gli Spagnuoli nel XVI secolo più di ogni altro popolo si appressarono agl' Italiani.

E se non ebbero nella commedia Ariosti, Machiavelli, Bentivogli, Dovizii, Cari ed Oddi, e nella tragedia Trissini, Rucellai, Giraldi, Alamanni, Tassi e Manfredi, possono pregiarsi di aver prodotti nel *Vega*, nel *Castro*, nel *Sanchez*, nel *Mira de Mescua* più di un *Shakespear*, e nel *Cueva*, nel *Ferreira*, nel *Perez*, e nello stesso *Bermudez* tuttochè convinto di vergognoso plagio, alcuni pochi tragici non indegni degli sguardi del pubblico.

LIBRO VI

Storia drammatica del secolo XVII.

Il secolo XVII non racchiude il periodo meno interessante della Storia teatrale. L'Italia che dopo aver fatto risorgere il teatro degli antichi e dati altri nuovi felici passi in tal carriera, avea rivolti a più ardua impresa i magnanimi suoi sforzi, e la Spagna che invaghita delle novità Lopensi introdotte nelle scene attese a promuoverle senza correggerle, lasciarono alla Francia il bel vanto d'incaminare a maggior perfezione la poesia drammatica, la quale nè mai più vaga e più robusta e più delicata talora non comparve, nè mai più oltre per l'Europa non distese il suo dominio. Vediamo intanto in qual guisa la coltivarono gl' Italiani.

CAPO I

Teatro Tragico Italiano.

L'Italia che sulle tracce di Alcide cercò sempre l'onore nel superar le difficoltà, poichè ebbe colti i primi e più sublimi allori nell'erudizione e nell'eloquenza oratoria e poetica e nel formarsi un teatro regolare e ingegnoso, aspirò a più sudata gloria, e contemplando il mirabile edificio della natura volle investigarne il magistero cessando di fantasticare. Essa possedeva Tassi, Ariosti, Trissini, Raffaelli, Buonarroti, Correggi, Tiziani e Palladii: essa volle ancora i suoi novelli Apollonii, Pappi, Taleti, Anassimandri e Democriti, e n'ebbe copiosa splendidissima schiera nel Porta, nel Galilei, nel Fontana, nel Borrelli, nel Cavalieri, nel Torricelli, nel Viviani, nel Cassini, nel Castelli, nel Monforte, e in tanti altri insigni membri delle Acca-

cademie de' Segreti, de' Lincei, del Cimento, degl' Investiganti, de' Fisiocritici, degl' Inquieti, della Società scientifica Rossanese. Non dobbiamo dunque meravigliarci che l' Italia tutta intenta a depurar la scienza dal gergo de' Peripatetici e degli Arabi per mezzo del calcolo, dell' osservazione e dell' esperienza, consacrando il fiore degl' ingegni ai severi studii, prestasse minor numero di buoni coltivatori alle amene lettere ed al teatro.

Tuttavolta troviamo varie tragedie degne di leggersi con utile e diletto, Non era ne' primi lustri estinto il gusto e lo spirito di verità nell' espressione e di semplicità nella favola acquistato coll' imitazione de' Greci. Non aveano ancora i Francesi, non che altro, la *Sofonisba* del *Mairet* e la *Medea* del *Corneille*, quando i nostri produssero più di cinquanta tragedie ricche di molti pregi.

L' Ingegnieri, il Persio, il Dolce, il Morone, il Campeggi, il Porta diedero alla luce ne' primi anni del secolo

dieci buone tragedie se non esimie. Angelo Ingegnieri autore di un *Discorso sulla Poesia Rappresentativa* pieno di ottimi avvisi, compose verso la fine del' XVI la sua *Tomiri* che s'impresse nel 1607, regolare nella condotta e non ignobile nello stile, sebbene non esente da qualche ornamento troppo lirico. Non seguì la storia, ma verso la fine introdusse un pentimento di Tomiri per ricavarne lo scopo morale che si prefisse. Orazio Persio di Matera compose il *Pompeo Magno* tragedia lodevole per la scelta dell' argomento, per la regolarità della condotta ed in certo modo per lo stile, la quale s' impresse in Napoli nel 1603. Agostino Dolce fece imprimere nel 1605 la sua *Almida* da me non veduta. Cataldo Morone da Taranto che poi si disse frate Bonaventura Morone tra' minori Osservanti Riformati di san Francesco, pubblicò in Bergamo nel 1611 il *Mortorio di Cristo* con quattro tramezzi, tragedia interessante e regolare che eccita la compassione corrispon-

spondente all a grandezza dell' argomento. Gli applausi che ne riscosse, gl' ispirarono il disegno di proseguire nella carriera tragica, e diede alla luce due altre tragedie di cristiano argomento, la *Giustina* in versi sciolti impressa in Milano nel 1617, e l'*Irene* in Napoli nel 1618 dedicata alla città di Lecce. Le colmò di lodi il padre Bianchi nell' opera su *i Difetti del Teatro* contandole tra le più felici tragedie cristiane. Il conte Ridolfo Campeggi pubblicò nel 1614 il *Tancredi* tragedia applaudita. Il cavaliere Giambatista della Porta diede alla luce il suo *Ulisse* nel 1614, nella quale dee lodarsi la scelta del protagonista, la naturalezza, la regolarità ed il patetico, sebbene non possa paragonarsi nell' eloquenza dello stile e nell' armonia della versificazione col *Torrismondo* e colla *Semiramide*. Il suo *Giorgio* però s' impresse nel 1611, e l' approvazione si ottenne nel 1610; anzi l' autore nel dedicarla a Ferrante Rovito dice di averla composta *alquanti anni addietro*. Contiene

al miracolosa vittoria riportata da san Giorgio di un mostro che affliggeva la città di Silena. L'autor sagace e pieno della greca lettura vi seppe innestare l' imitazione dell' *Ifigenia in Aulide*. Nel re Sileno si raffigura Agamennone, Ifigenia in Alcinoe sua figliuola, Clitennestra nella regina Deiopeia, Achille nell' Africano re Mammolino. Il primo incontro della figliuola col re nell' atto II è quale avviene nella tragedia greca tra Ifigenia ed Agamennone; gli stessi equivoci sentimenti ed il medesimo cordoglio raffrenato all' apparenza in Sileno; le stesse naturali ed innocenti dimande sulle sue nozze in Alcinoe. È tenero nell' atto III l' abboccamento di Sileno colla moglie e colla figliuola che già sanno la loro sventura, e l' autore ha posto in bocca di Alcinoe le parole d' Ifigenia che procura intenerire il padre. Piena di movimento e di patetici colori è la scena di Alcinoe co' genitori e con Mammolino, quando ella n' è divisa per andare ad essere esposta al mostro.

An-

Ansaldo Ceva genovese scrittore di più opere, e traduttore de' *Caratteri* di Teofrasto, morto di anni 58 nel 1623, compose tre tragedie, la *Silandra*, l' *Alcippo*, e le *Gemelle Capuane*. Lo stile è facile, ricco di concetti giusti, puro e lontano dalle arditezze, che nell' avvanzarsi del secolo si posero in moda. La *Silandra* dedicata a Marco Antonio Doria fu la prima a prodursi, ma non si ammise, come le altre due, nella raccolta del *Teatro Italiano*. L' *Alcippo* breve componimento e pregevole per varii passi espressi con nobiltà, meritò di esservi inserito pel carattere del protagonista ottimo per la tragedia, mentre Alcippo illustre e virtuoso spartano accusato d' intelligenza col re de' Persi da un malvagio che falsifica il di lui carattere, dà motivo a varie situazioni interessanti e patetiche tra lui, e la sua tenera consorte Damocrita, e alle di lui magnanime querele che palesano l' uomo grande, che soffre, e si lagna con moderazione. Forse in tal tragedia

dia non sembrerà abbastanza verisimile, che Gelendro nel giorno stesso che cagiona la ruina della famiglia di Alcippo, Gelendro che nell' insidiare altra volta l' onestà di Damocrita dovè tornare indietro atterrito dalla gagliarda ripulsa che incontrò nel di lei coraggio, sia poi sì credulo, che si faccia adescare dall' inverisimile speranza di esser soddisfatto, e poche ore dopo della condanna di Alcippo vada alla di lui casa, dove rimane da Damocrita avvelenato. Non si vede ne' componimenti del Ceba il coro fisso alla greca, ma quattro canzonette di trocaici dimetri da cantarsi da un coro per tramezzi degli atti. Or vediamo se l'altra sua tragedia delle *Gemelle Capuane* meritava di entrare in una scelta di buone tragedie.

Perchè questo componimento ebbe assai felice riuscita sulle scene, e fu comendato da varii letterati, e si vide impresso nella collezione tragica di Scipione Maffei, mi venne amichevolmente rimproverato l' averlo omesso nell' edi-

edizione di questa storia in un sol volume. Nel giudizio che ne soggiungo vedrà il pubblico perchè me ne astenni, e deciderà se feci senno. Benchè lo stile non possa dirsi difettoso per arditezze o arguzie, essendo anzi elegante, vivace, naturale; è non pertanto a mio avviso lontano dal carattere tragico, nè credo che il rimanente, cioè azione, caratteri, interessi, alla tragica maestà più si convenga.

Trasilla e Pirindra gemelle Capuane con promessa di matrimonio ingannate da Annibale: Calavio padre, che per ben corteggiare il suo ospite le spinge a trattenerlo con ogni libertà: il generale Cartaginese che le schernisce abusando della loro credulità o facilità; mi sembrano tutti caratteri mediocri, privati, e proprii piuttosto per la scena comica. La favola nulla ha di grande che congiunga all' azione i pubblici interessi; nulla che commuova, e metta in contrasto le passioni eroiche, o che inspiri elevatezza di sentimenti; nulla in somma di tragico se non la mor-

morte delle gemelle con cui si scioglie.

Nell'atto I Trasilla racconta alla damigella Metrisca i proprii amori con Annibale, di cui credesi sposa. Dice che si è piegata a compiacerlo, e ad ammetterlo furtivamente nella sua stanza per ambizione di vedersi moglie di sì gran guerriere. Dice anche che egli è accinto a partire, ed ella a seguirlo in abito militare. Ecco un intrigo ed una fuga comica.

Nell'atto II Pirindra alla sua volta viene a far sapere al pubblico, parlando a Gelasga altra damigella, la gran voglia che avea di maritarsi. Ella le dice:

Il padre mio ben sai che a maritarmi
Pensa assai poco . . .
E poichè il padre mio non mi marita,
Maritar me per me mi son disposta.

Gel. *Gran voglia hai di marito, a quel che sento.*

Se vuoi pensar, le risponde, ch' io son

sul

sul fior degli anni, che vivo fralle delizie e gli agi, fralle vivande e i vini, fralle feste e i balli, fra gli ozii e i suoni,

Tu non ti ammirerai, se maritarmi
Disponga e cerchi ancor con tanta brama.

Ella seguita sempre sul medesimo gusto, e poi narra il concertato con Annibale, la promessa fattale di matrimonio, i loro congressi notturni, e lo stabilimento di partirsi con lui in abito militare. Secondo intrigo e fuga comica.

Nell'atto III Annibale che pur viene fuori col suo confidente, racconta le sue amorose avventure con Trasilla e Pirindra, confessando di amarle ugualmente. Narrata la festa datagli da Trasilla, aggiugne:

Presi baldanza, e la richiesi, e strinsi,
Ella mi udì senza turbarsi in volto,
Ma nulla consentì, perchè di sposo

Dis-

Disse che avea bisogno, e non
di amante.
Io promisi sposarla.
Maar *Ah che facesti!*
Ann. *E fui con essa e quella not-*
te ed altre.

Narra anche la festa di Pirindra, la sua dichiarazione, le prime ripugnanze e la resa:

Non consentì però di compiacer-
mi,
Se non come consorte e come
sposo.
Maar. *E tu le promettesti?*
Ann. *Io le promisi.*
Maar. *Ma con che mente? oimè!*
Ann. *Con quella mente*
Che avea promessa all' altra;
intender puoi.

In tutto ciò chi non ravvisa il procedere e l'esprimersi di un *don Giovanni Tenorio*, o di un Uffizialetto a quartiere d'inverno, che passa da questa a quella bellezza, come l' ape va di fiore in fiore? Parla indi Annibale della promessa fatta ad entrambe di con-

condurle seco, aggiungendo:

Ma l'attener sarà che dall' opposta
Parte, per altre scale e per altr' uscio
Io mi condurrò fuor di queste mura.

Se questa chiamata tragedia piacque tanto, come dicesi, in teatro, io credo che lo spettatore avrà più volte riso pel carattere disinvolto di Annibale che ama ed abbandona con pari facilità militare. Non è meno comica la seconda scena del medesimo atto di molte donne Capuane co' soldati Cartaginesi.

Nell' atto IV le scene e i monologhi di Trafilla e Pirindra sono al solito uniformi. Ma comica soprammodo è la scena terza, in cui le sorelle cercano scalzarsi a vicenda, gareggiano e si dileggiano, ciascuna stimandosi la prediletta. Vedasene questo squarcio piacevole. Io so (dice Trasilla) di avere in mano il cor di Annibale che tu credi essere ne' tuoi lacci. Io so più di te, dice l' altra, *Men-*

Mentre so ch' Anniballe in me rivolto
Non degna pur di rimirarti in viso.

Tra. *Come non degna? Ei parla meco ognora*
E ride e scherza, e non mi guarda in viso?

Pir. *Io so quel che vo' dir; la cortesia*
Lo stringe teco, e meco il lega amore.

Tra. *Oh come sciocca sei, se tu tel credi.*

Pir. *Oh come stolta tu, se no 'l comprendi.*

Tra. *Le pugna a mano a man, se tu non taci,*
Mi serviran per lingua e per favella.

Pir. *E l' unghie, se tu segui a provocarmi,*
Ti suppliran per motti e per risposte.

Con queste *pugna* e queste *unghie* non si avvilirebbe anche una commedia si-

no al genere più triviale e prossimo alla farsa? Lo spettatore avrà certamente desiderato in quel punto l'arrivo di Annibale, ed egli in fatti sopravviene, e le donne vogliono che dichiari qual di esse egli ami. Il generale senza scomporsi risponde:

Io rendo ad ambedue l'amor che debbo.
Io pareggiate v'ho con le parole,
E senza alcuno indugio intenderete,
Che vi pareggerò co' fatti ancora.

Sventuratamente questi quattro atti comici apportano uno scioglimento, se non tragico, funesto. Le gemelle avvedute dell' inganno prendono dalla mano del loro fratello un veleno, e lo tracannano a gara, indi ridottesi alle loro stanze si animano a combattere fra loro per togliersi que' momenti di vita che loro rimangono. La singolarità de' cori è anche notabile in questo dramma. Quattro canzonette di metro anacreontico si cantano alternativamente e con nojosa uniformità da due par-

titi di Capuani, favorevole l' uno a' Romani, l'altro a' Cartaginesi. Or le cose qui narrate annunziano un componimento tragico degno di figurare insieme col *Torrismondo* e colla *Semiramide* che accompagnano le *Gemelle Capuane* nel tomo II del *Teatro Italiano?*

Seguirono alle nominate prime tragedie del secolo quelle del Gambaruti, del Finella, del Pignatelli, del Luzzago, del Bracciolini, del Marzini, del Zoppio, del Chiabrera, del Gherardelli e dello Scamacca. Tiberio Gambaruti d' Alessandria morto nel 1623 pubblicò la *Regina Teano*. Filippo Finella filosofo napolitano produsse nel 1617 la *Cesonia* e nel 1627 la *Giudea distrutta* da Vespasiano e Tito. Ettore Pignatelli cavaliere napolitano compose co' materiali del greco romanzo di Eliodoro *Cariclea e Teagene* la sua tragedia la *Carichia* che uscì alla luce delle stampe in Napoli nel 1627. Noi ne dicemmo alcuna cosa anche nel tomo V delle *Vicende della Coltura delle*

Si-

Sicilie. Il pistojese Francesco Bracciolini compose la *Pentesilea*, *l'Evandro*, l'*Arpalice* : il bolognese Batista Manzini diede alla luce la *Flerida gelosa* mentovata dal Ghilini. Melchiorre Zoppio anche bolognese fondatore dell' Accademia de' *Gelati* morto nel 1634, il quale mostrò troppo amore per le arguzie, ne compose cinque, *Medea*, *Admeto*, *i Perigli della Regina Creusa*, il *Re Meandro* e *Giuliano*; ma il suo *Diogene* accusato che il Ghilini credè tragedia, è commedia scritta in versi di cinque, di sette e di nove sillabe, e s'impresse nel 1598. Il Pindaro di Savona Gabriele Chiabrera pubblicò in Genova la sua tragedia l' *Erminia* nel 1622, nella quale non rimane a veruno de' precedenti inferiore per regolarità, per economia, per maneggio di affetti, sebbene manifesti di non aver nascendo sortiti talenti per divenire un gran tragico, come nato era per essere un gran poeta lirico. Filippo Gherardelli scrisse una tragedia intitolata *Costantino* pubblicata in Ro-

 ma

ma nel 1653. L'autore la difese contro la censura di Agostino Favoriti, ed in tal lavoro contrasse una febbre che gli tolse la vita nell' età di trenta anni. Ortenzio Scamacca secondo gesuita siciliano dal 1632 al 1651 pubblicò quaranta tragedie sacre, morali ed imitate dalle greche. Esse meritarono lodi dagli eruditi per la regolarità e perchè ben sostengono il decoro tragico, benchè possa notarvisi molta languidezza nell' azione ed il dialogo soverchio prolisso.

Intorno a questo periodo uscirono alla luce delle stampe tre buone tragedie latine del gesuita Bernardino Stefonio, il *Crispo*, la *Flavia*, la *Santa Sinforosa*. Benchè in esse lo stile alcuna volta appalesi troppo studio, pur vi si osservano molti pregi tragici, oltre alla costante regolarità serbata ne' drammi tutti prodotti dentro il recinto delle Alpi. *Santa Sinforosa* fu composta prima delle altre, e si rappresentò nel Collegio Romano. Gian Vittorio Rossi conosciuto col nome di Giano

Ni-

Nicio Eritreo, a preghiere dello Stefonio, prese il carico di apprendere in tre dì la parte di Sinforosa che conteneva intorno a settecento senarii, e riuscì così bene in rappresentarla, che ne acquistò e conservò per molto tem-il nome di *Sinforosa*. Le altre due furono nel medesimo Collegio con somma magnificenza e pari applauso rappresentate (a). Il *Crispo* è di tutte la più interessante. Fausta madrigna ed innamorata di Crispo è un ritratto dell'antica Fedra, Crispo dell'Ippolito, e Costantino di Teseo. Soggiacque questa tragedia a varie censure; ma il padre Gallucci ne prese la difesa con certi *Discorsi* impressi nel 1633 intitolati *Rinnovazione dell' antica Tragedia e difesa del Crispo*.

Una delle tragedie più interessanti di questo secolo è il *Solimano* del conte Prospero Bonarelli gentiluomo anconitano, la quale s'impresse nel 1620, e

 fu

(a) *Pinacoteca* pag. 160. *edit. Lipsiae* 1719.

fu dedicata a Cosimo II gran duca di Toscana. Non ha coro di veruna sorte, ed è notabile per certo portamento moderno, per una grandiosità che invita a leggere, e per un lodevole artificio di occultar ogni studio di seguir gli antichi. Lo stile in generale è nobile naturale e vivace, benchè non manchi di varii tratti lirici lontani dal vero e dal naturale sulla morte del valoroso Mustafà condannato da Solimano re de' Turchi suo padre per gli artificii di Rusteno e della Regina, la quale con tale ammazzamento si lusinga di salvare il proprio figlio Selino e serbarlo all' Impero. Sventuratamente però questo caro suo Selino si nasconde appunto in Mustafà da lei abborrito; per la qual cosa ella disperata si avvelena. I costumi e i raggiri degli ambiziosi cortigiani vi si dipingono egregiamente colla spoglia delle maniere turche che loro presta novità e vivacità. Il carattere magnanimo di Mustafà si rende ammirabile e caro, ed ha tutti i pregi dell' ottimo personaggio tra-

tragico. Lo stesso suo amore con Despina contribuisce ad accrescere la compassione della catastrofe a differenza della galanteria che inlanguidisce tante tragedie francesi. Solimano avido di gloria e geloso della propria autorità e dell' impero, nel cui animo facilmente allignano i sospetti, dipigne al naturale il genio de i despoti Ottomani che non risparmiano il sangue più caro ad ogni minima ombra. Egregiamente la compassione e la perturbazione annienta verso il fine essendo riconosciuto l' ucciso Mustafà per Selino, specialmente dalla madre la quale ne cagiona la morte per volerlo salvare. Con tutto ciò varii colpi di teatro formano gli episodii di questa favola, che agli amatori delle situazioni appassionate e di una energica semplicità saranno meno accetti. I dialoghi di Alvante e Despina furono disapprovati anche dal conte Pietro da Calepio (*a*). Essi increscono

(a) *Paragone della Poesia Tragica*, cap. IV. art. II.

molto più a cagione del luogo in cui si tengono, cioè vicino alla dimora di Solimano, dove essi debbono certamente ascoltare i segreti propositi de' congiurati colla Regina, la cui partenza attendono per ripigliare il loro ragionamento, quasi che non potessero altrove proseguirlo. Lo scioglimento prodotto dal racconto di due donne del cambio in culla di Selino si bramerebbe condotto con più verisimiglianza. Dovrebbero queste donne introdursi più a proposito, e comparire meno inaspettatamente. Ma queste osservazioni non l' escluderanno dal meritato luogo tralle buone tragedie italiane, e dal piacere in teatro e nella lettura anche a' giorni nostri.

Si trova nell' atto I qualche imitazione di Torquato Tasso. Il vanto che si dà Rusteno, il peggiore tra gli scellerati, e la risposta di Acmat rassomigliano alla contesa di Tisaferne con Adrasto in presenza di Armida. Nell' atto II lo stesso ambizioso Rusteno al vedere destinato a Mustafà il comando

dell'

dell' esercito che egli crede solo a se dovuto, prende il linguaggio di Gernando, che aspira a succedere a Dudone e mormora di Rinaldo. Degna di notarsi è la maniera onde i perfidi calunniatori sogliono rendere sospetta fin anche la virtù manifesta non potendo negarla. Ecco l'arte onde la Regina desta le gelosie di Solimano:

Ah Sire, e tu non vedi
Quell' animo sì altero
Di Mustafà? Non scorgi
Quel valor sì sublime,
Quella virtù, siasi poi finta o vera,
Che d' ogni intorno splende?...
Or dimmi non son questi
Chiari segni e ragioni ond' egli creda
Già meritar lo 'mpero, e lo procuri?

Solimano per tali insinuazioni, e per una falsa lettera dell' indegno Rusteno, crede traditore il figlio, e a se lo chiama. Il principe vuole ubbidire, e vi si oppongono amorevolmente Ormusse e Adra-

Adrasto sapendo che in corte si trami la di lui morte. Mustafà sempre grande resiste alle istanze de' suoi fedeli che l' esortano a schivare le insidie. La sesta scena dell' atto III del loro nobile contrasto è piena di vigore e di moto, mal grado di qualche espressione lirica. Mustafà dice:

Fugga chi ha il cuor nocente,
A me conviene
Sostener di fortuna il duro incontro.

Replica Adrastro:

Signor, com' è viltà fuggir la morte,
Quando è d' uopo il morir, così fuggire
Vanamente la vita è fasto ed onta.

Non cede il magnanimo, e que' fidi piegano le ginocchia a lui davanti perchè non vada dal re, e vogliono salutarlo imperadore; egli si oppone con nobile costanza. La morte poi dell' appassionata Despina, del generoso Mustafà, della disperata Regina, sono rap-

pre-

presentate con tutte le circostanze atte a commuovere, e poche volte l'espressione travia e si scosta dalla gravità naturale che si richiede a tal genere di poesia.

Uscì in Padova l'anno 1657 un'altra tragedia interessante, l'*Aristodemo* del conte Carlo de' Dottori padovano, che ne ricavò i principali caratteri e il fondamento istorico dall' opera di Pausania (*a*). Aristodemo greco di Messenia può dirsi un nuovo Agamennone, e Merope sua figliuola una novella Ifigenia. Non quella di Euripide che da prima teme la morte, e poi l' affronta coraggiosa; ma bensì una Ifigenia sempre grande e costante nell'amore del pubblico bene, che si fa ammirare in tutte le vicende della sua sorte; vanto che sinora si è dato solo al celebre *Racine* da chi non seppe che l'aveva prima meritato il Dottori. Il carattere di Aristodemo ottimo per con-

(a) In *Messenicis*.

conseguire il fine della tragedia esprime un eroe che non lascia di ricordarsi di esser padre, senza aver bisogno come Agamennone di ricorrere all'astuzia della lettera per salvar la figliuola, allorchè si pente di averla tirata al campo colle finte nozze. Policare è un nuovo Achille, ma sempre innamorato e non mai ozioso sino alla morte; e quel che più importa, il di lui amore per Merope lungi dall' indebolire l' interesse della favola, accresce la compassione nello scioglimento. L'azione poi si avvolge con verisimilitudine, e con tragico terrore si disviluppa. Fin anco i cantici del coro che vi si trovano introdotti, leggonsi con diletto. Nello stile cerca l' autore in ogni incontro con troppa superstiziosa cura la grandezza, la nobiltà, l'eleganza, e la ritrova alcune volte, ma cadendo spesso nell' affettazione di Seneca, per volere essere sempre grave sempre ricercato. Le comparazioni sono giuste, ma troppo lunghe, troppo frequenti, troppo circostanziate pel genere

re drammatico. Anche la spezzatura della versificazione se non fosse quasi continua, contribuirebbe molto a variare il numero e l'armonia. Ma vediamo succintamente ciocchè in ogni atto di questa tragedia c'incresca o ci sembri pregevole.

Nell'atto I si racconta che dall'urna in cui si sono posti i nomi di Merope di Aristodemo e di Arena di Licisco, secondo l'oracolo che richiede il sangue di una vergine matura della famiglia degli Epitidi, è uscito quello di Arena che assicura la vita di Merope con indicibile piacere di Amfia sua madre e di Policare suo amante e sposo. Aristodemo ne ode la notizia col contegno di un eroe che sebbene sensibile alla sventura di Arena, ha pure il pubblico bene nel cuore, e mostra che se mancasse Arena (giacchè Licisco protesta non essere del suo sangue) non ricuserebbe di dar per vittima la figlia. Una imitazione delle preghiere dell'*Ercole in Eta* di Seneca vedesi in quella di Amfia nella seconda

da scena, *Rotin gli astri innocenti*, che possono dirsi nobili ed eleganti; ma la gioventù schiverà sempre queste liriche attillature. Nella scena sesta della Nutrice con Merope si svolge il nobile carattere di questa fanciulla non senza vantaggio dell'azione.

Nell'atto II alla notizia che sopravviene della fuga di Arena, Aristodemo si manifesta più grande di Agamennone. Non è egli un Re de' Re dell'armata Greca che per non perderne il comando condiscende per ambizione al sacrificio della figliuola. Aristodemo è un uomo grande che mal grado di tutto l'affetto paterno consacra la figlia alla salvezza della Messenia. Ecco come in lui l'eroismo trionfa dell'affetto:

Sento rapirmi, e non so dove; e pure
Pur son rapito! assai maggior dell'uso
L'animo ferve intumidito, e volge
Pensieri eccelsi. Non ardisce ancora
Confessarli a se stesso. Ah non ha vinto

Spar-

Sparta; espugnar bisogna
Il cor d' Aristodemo.

Una Clitennestra che non si diffonde in una lunga aringa, ma una madre penetrata dall' orribile immagine del sacrifizio della figliuola vedesi in Amfia dopo la risoluzione presa da Aristodemo.

Nell' atto III poichè il re ha volontariamente offerta a' Messenii la figlia in cambio della fuggitiva Arena, inorridisce Policare che l' ode, freme, si adira, minaccia, vuol morir per lei; ma patetico è il congedo estremo che da lui prende Merope:

Io vado e nulla meco
Porterò di più nobile e più degno
Della mia fe: tu le memorie mie
Pietoso accogli, e vivi.

Desta tutta la compassione così appassionata dipartita, e più commoverebbe senza le studiate antitesi de' versi seguenti. Policare n' è trafitto come da una spada; protesta con impeto che morirà prima di lei; la consiglia a fuggire, ella rigetta la proposta, e come

me amante ed eroina cerca frenarne i trasporti. Ella è condotta a morire, e sente, benchè senza bassezza, quel natural movimento che scuote l'uomo all' idea di finire. Forse quì si desidererebbe veder la pugna dell' eroismo e dell' umanità con pennellate più decisive, più tragiche, e spogliate di quell' aria di ragionamento che rende soverchio tranquilla l'azione.

Nell' atto IV tragica è la situazione di Aristodemo che sente dirsi da Policare:

Merope è mia donna già molto
e madre
Sarà fra poco.

Il sacrificio non può seguire; tutti sperano in questa pietosa fola, che però produce funestissimi effetti. Punto Aristodemo nella gloria nell' ambizione e nell' onore è agitato da pensieri atroci:

O sventurato Aristodemo! e invano
Generoso alla patria, a te crudele!
Volli perder la figlia,

Ma

Ma perderla innocente, e rea l' acquisto . . .
Per l' attonito sen scorre un tumulto
Non più sentito, ed alle pigre mani
Insegna un non so che di violento.
Sì, lo farò, sia pena, o sia misfatto,
L' approveranno o fuggiran gli Dei,
Che approvino, che fuggano, sia fatto.

Quest' energia questo tragico trasporto tratto destramente dal fondo del cuore umano, desta l' utile terrore della tragedia, e non poteva esser negletto da chi cerca le bellezze tragiche ne' componimenti de' trapassati.

Nell' atto V la nutrice racconta a Tirsi l' uccisione di Merope per mano del padre, e così conchiude:

Un certo che sol mormorò fremendo,
E trafisse la vergine innocente,
Che generata avea. L' anima bella

Osservato l'inditto
Silenzio non si dolse;
Con un gemito sol rispose all' empio
Fremer del padre, e i moribondi lumi
In lui rivolti, ed osservato quale
Il sacerdote inaspettato fosse,
Colla tenera man coprissi il volto
Per non vederlo, e giacque.

E quì ci sembra assai lodevole la condotta del poeta. Merope nobile e magnanima che incontrava da prima la morte senza il comune spavento, sarebbe morta ammirata più che compianta; Merope trafitta per mano del padre stesso ingannato, trafitta senza colpa come rea, assapora tutta l'amarezza della non meritata morte, come dinota l'atto di covrirsi il volto per non vedere il suo uccisore mentre spira, e chiama a se l'interesse della favola. Porta poi Aristodemo all' eccesso la vendetta del proprio onore, e sembra più proprio della tragedia greca che della moderna quell' aprire il se-

seno verginale di Merope, onde si fa palese l' innocenza di lei. La morte di Arena che anche si scopre figlia di Aristodemo, riduce all' ultimo punto la disperazione di tal padre che va furioso a trafiggersi dove uccise l' innocente Merope.

L' eruditissimo Apostolo Zeno preferisce lo stile del *Solimano* a quello dell' *Aristodemo*, e certo in questo non iscarseggiano le *inezie liriche*, come le chiamò il conte di Calepio, benchè di molte se ne veggano anche nella tragedia del Bonarelli. Non dee omettersi però, che per l' economia della favola la vittoria par che rimanga al Dottori. Nel *Solimano* la compassione si sveglia verso il fine, e nell' *Aristodemo* comincia dal primo atto, e va gradatamente crescendo con episodii opportuni, e degni del coturno. L' interesse nella favola del Bonarelli è principalmente per Mustafà, e non per Solimano; in quella del Dottori; quantunque in parte sia per Merope, in tutto il dramma è sempre per *Aristo-*

stodemo. La riconoscenza nel *Solimano* avviene per l'arrivo improvviso di Aidina e Alicola indipendentemente da' primi fatti; là dove nell'*Aristodemo* la venuta di Licisco ha tutta la dipendenza dalle cose riferite sin dall' atto primo.

Il cardinale Sforza Pallavicino noto per la Storia del Concilio di Trento, compose essendo ancor gesuita una sacra tragedia della morte del santo re spagnuolo *Ermenegildo* eseguita per ordine dell'Ariano Leovigildo suo padre. S'impresse la prima volta nel 1644, e poi di nuovo nel 1665 con un discorso in sua difesa, nel quale anno si recitò nel Seminario Romano. Non manca nè di nobiltà, nè di regolarità, nè porta la taccia degli eccessi di stile, ne' quali trascorse a suo tempo l'amena letteratura; ma col discorso l'autore tentò invano insegnare che nelle tragedie, sul di lui esempio, dovessero usarsi i versi rimati.

Il conte Fulvio Testi, nato in Ferrara l'anno 1593, e trasportato a Mode-

dena nel 1598, indi morto nella cittadella di quella città a' 28 di agosto del 1646, il quale, ad onta del suo stile per lo più manierato, manifestò ingegno grande nelle sue poesie, e specialmente in alcune pregevoli canzoni Oraziane, lasciò anche qualche componimento rappresentativo, cioè l'*Isola d' Alcina*, e l'*Arsinda* non terminata. L'*Isola d' Alcina* composta nel 1626 (*a*) è da comendarsi per la semplicità dell'azione che va al suo fine senza avvolgimenti; ma lo stile è totalmente lirico, il metro quasi perpetuamente rimato, e le canzonette delle ninfe lontane dalla tragica gravità. Il secolo ammollito e stanco dal piagnere colla severa tragedia giva desiderando i vezzi della musica in ogni spettacolo. Ariosto introdotto a fare il prologo manifesta l'indole di quell'età. Calzi, egli dice, il coturno Atene, e

 sì

(a) Vedesi la *Vita* che ne ha scritta il cavalier Girolamo Tiraboschi. p. 153.

si compiaccia delle cene di Atreo; indi soggiugne:

Ma d' ogni sangue immaculate e pure
Sian l' Italiche scene, e bastin solo
Per destare in altrui pietade e duolo
D' amante cor le non mortal sciagure.

L' industrioso giovine scorgerà in tal componimento di quando in quando qualche passo energico. Tal mi sembra il discorso del finto Atlante nell' atto III, *Dunque con forte destra*; tale la confusione di Rugiero *In qual antro mi celo*; ma non è tale una specie di molle elegia recitata da Alcina coll' intercalare, *Se Rugiero è partito, Alcina è morta* (a).

For-

(a) Si vuol notare che questo componimento piacque talmente al celebre astronomo Domenico Cassini nell' età sua giovanile, che s' invogliò a scrivere una tragedia prendendo a modello l' *Isola d' Alcina*. Vedi *Vit. Ital. doctr. excell.* vol. IV p. 204.

Forse dal fine lieto che preparava all' *Arsinda* e dalla mescolanza de' personaggi mediocri fra gli eroici, si mosse il Testi a chiamarla dramma tragicomico. In fatti improprii per la tragedia sono i propositi che tengono Eurilla, Silvio e Rosalba; improprio è lo stile lirico in quasi tutto il dramma e singolarmente nelle scene di Ateste ed Arsinda ove il poeta trascorre senza freno alla maniera spagnuola. Ma l' azione si avvolge tragicamente e vi si trova più d' un passo notabile e vigoroso. Grande è Zenobia nella prima scena, nè il carattere è smentito dallo stile. Grande ancora si mostra ne' suoi lamenti, quando seco stessa trattenendosi si palesa più sensibile alle disgrazie benchè non meno magnanima. Vigoroso e senza lirico belletto è il linguaggio di Arsinda nella seconda scena dell' atto III. Pieno di grandezza nella sesta è il dialogo di Arsinda ed Aureliano. Quindi a ragione disse Pier Jacopo Martelli de i talenti dramma-

tici e dello stile del Testi: *Se l'autore avesse ornato un pò meno, e si fosse alquanto astenuto da certe figure solamente a lirico convenienti, avrebbe dato che fare a' Franzesi; ma usando un libero verso senza rima pensò che languito avria senza frase; per sollevarlo dalla viltà lo svio dalla naturalezza, e diede in nojosa lunghezza, fiaccando il vigor degli affetti per altro vivissimi.*

Si vogliono mentovare le seguenti tragedie tralle regolari di questo secolo, le quali possono apprestare alla scorta gioventù qualche squarcio energico e sublime in mezzo a molte liriche affettazioni. La *Florinda* di Giambatista Andreini figliuolo della famosa attrice Isabella, del quale favella *Pietro Baile*, e il di lui *Adamo* recitato in Milano, onde dicesi di avere il celebre *Milton* tratta l'idea di comporre il *Paradiso perduto*: *il Radamisto* di Antonio Bruno nato in Manduria nel regno di Napoli censore più volte, e segre-

gretario degli Umoristi di Roma (*a*): *Ildegarde* di monsignor Niccolò Lepori pubblicata nel XVII secolo e reimpressa nel 1704 in Viterbo: la *Belisa* tragedia di lieto fine del cavaliere napolitano Antonio Muscettola data alla luce in Genova nel 1664 ed altamente comendata col nome di Oldauro Scioppio da Angelico Aprosio uscita nell' anno stesso in Lovano; e la di lui *Rosminda* impressa in Napoli nel 1659 ed anche nella parte II delle sue poesie; ed il *Radàmisto* tragedia destinata alla musica impressa nella parte III delle stesse poesie dell' edizione del *Raillard* del 1691: e finalmente le tragedie di Bartolommeo Tortoletti veronese mentovate dal Maffei e dal Crescimbeni. Noi ci affrettiamo a chiudere la non numerosa schiera de' tragici del XVII secolo col cardinal Delfino e col barone Caraccio.

Fiorirono entrambi nel colmo della cor-

(a) Eritreo *Pinacoteca* p. I.

corruttela del gusto, entrambi se ne preservarono intatti, resistendo al vortice che tutti rapiva gl' ingegni, entrambi possono considerarsi come i precursori della buona tragedia riprodotta, che seppero astenersi da lirici ornamenti de' tragici del secolo XVI e dalle arditezze de' letterati del XVII. Finì di vivere il cardinale Giovanni Delfino nel 1699, ed il barone di Corano Antonio Caraccio di Nardò nel 1702. Scrisse il primo nella sua gioventù quattro tragedie, la *Cleopatra*, la *Lucrezia*, il *Medoro*, il *Creso*, che si rappresentarono con generale applauso, e specialmente la prima, e s' impressero in Utrecht nel 1730, ed in Padova nel 1733 più correttamente. Tutti gli eruditi che hanno gusto, tengono per buone le tragedie di questo porporato. Il Gravina le comendò. *Il cardinal Delfino* (dice il conte Pietro di Calepio con tutta verità) *diede principio all' abbandonamento degli scherzi recando alla tragedia della maestà sì con le sentenze che con la maniera di esporle.*

Os-

Osservisi (per dar qualche esempio della maestà e della proprietà dello stile) il magnanimo carattere di Cleopatra. *A Dite*, ella dice nell'atto III,

Anderò dall' Egitto, e non da Roma.
Nè voglio in vita impallidir per colpa.
Non vedrà alcuno mai
Questo mio capo alle corone avvezzo
Ad inchinarsi ad altri che alla morte.

Nobili sono i suoi sentimenti allorchè determina di morire, supponendo, che Augusto col pretesto di nozze voglia esporla in Roma al rossor del trionfo. Questa tragedia dovrebbe collocarsi tralle più eccellenti italiane e straniere, se all' arte che si osserva nella condotta dell' azione, alla sobria eleganza e aggiustatezza delle sentenze, e alla ben sostenuta grandezza del carattere dell' Egizia Regina, si accoppiasse più energia e calore negli affetti, espressioni me-

meno studiate in certi incontri, e più vivacità nella favola.

Posteriore di alquanti anni alle tragedie del Delfino fu il *Corradino* del lodato Caraccio, essendosi pubblicato la prima volta in Roma nel 1694, cioè quattro anni dopo che ebbe dato fuori il suo poema l' *Impero vendicato* che egli credeva men difficile impresa, che il comporre una vera tragedia (*a*). Egli seppe rendere teatrale e interessante la violenta morte su di un palco data al legittimo padrone del reame di Napoli e di Sicilia, con fare, che l'Angioino Carlo I tra Federigo duca di Austria, e Corradino duca di Svevia e re di Napoli suoi prigionieri, ignorasse,

Chi Corradino siasi, e chi il Cugino,

È ben rancida la gara generosa di due amici di morir l' un per l' altro, e il cambiamento del nome per ingannare le

(a) Vedasi la di lui dedicatoria della tragedia a monsignore Spinola governador di Roma.

le ricerche del tiranno. Sofocle introdusse la gara di Crisotemi colla sorella nell' *Antigone*, Euripide tra Pilade ed Oreste col proposto cambiamento di nomi nell' *Ifigenia in Tauride* imitata indi dal Rucellai nell' *Oreste*, nell' Ariosto Rugiero generosamente prende il nome e le armi dell' amico Leone per esporsi al furore di Bradamante, Olinto nella *Gerusalemme* del gran Torquato vuol comparir colpevole del furto confessato da Sofronia per morire in di lei vece, il Porta nel suo *Moro* adoperò ingegnosamente l' artifizio, e l' eroismo narrato dall' Ariosto nell' avventura di Rugiero e Leone, nella *Filli di Sciro* Tirsi e Filli gareggiano come Crisotemi e Antigone per farsi punire, e salvar l' amante. Ma dopo di questi io non conosco se non il Caraccio che abbia saputo co' vecchi materiali del contrasto, e cambiamento di nomi di due amici inalzare un nuovo elegante edificio. Ma con qual arte? L' accenna egli forse in una mezza scena puerilmente, e senza cavarne frut-

frutto per l' azione, come farebbe qualche povero mendicante, che scarabocchia sempre senza dipinger mai? Il Caraccio secondando l' antica idea della bella contesa di Corradino e Federigo fa nascere una serie di colpi di teatro e di situazioni che tirano l' attenzione. Corradino si ritira a scrivere l' ultimo addio alla Madre; Carlo manda a chiamarlo; Federigo crede che debba esser menato a morte, e si fa condurre in di lui vece. Dichiara poi di non esser egli Corradino tosto che intende che il re vuol farlo suo genero. Carlo prende questa varietà come ostinazione del nemico a tenersi occulto, se ne sdegna, lo rimanda alla prigione e ne risolve la morte. Federigo ignora la mutazione del re, e quando Corradino è chiamato dal custode per la funesta esecuzione, lo lascia uscire, credendo che vada a nozze. L' errore di questo tenero amico aumenta il patetico dell' estremo congedo che prende da lui Corradino. In tal guisa lavorano i buoni artefici; essi prendono gli

altrui pensieri per sementi e con nuova cura ne fanno germogliare una nuova pianta. In questa guisa fece l'immortale Metastasio quando dietro alle orme singolarmente dell'Ariosto rinnovò tali gare e cangiamenti di nomi nell' *Olimpiade* e nel *Rugiero*. Ma sono molti oggi, non dico i Metastasii, ma i Caracci che hanno uguaglianza e bellezza di stile, armonia di versificazione, giudizio e fecondità di fantasia? Singolarmente vuolsi attendere alla sobrietà e gravità dello stile del Caraccio tanto più degno di encomii quanto meno si attenderebbe da uno scrittore del XVII secolo. Egli nell'indicato *Impero vendicato* poema di 40 canti seppe reggersi sulle ali sulle tracce dello stile dell'Ariosto. Nel *Corradino* seguì quello del *Torrismondo* di Torquato. Ed in poemi si lunghi non mai traviò. Un saggio se ne veda nella scena quarta dell'atto I, dove l'autore calcando le orme di Alvida rileva i terrori notturni della Regina. Può vedersi ancora la sobrietà e nobiltà dello stile del Caraccio

cio affatto lontano da i difetti del secolo in cui visse, nella scena terza dell'atto III, in cui Corradino saputa la deliberazione di Carlo di farlo morire parla a Federigo. Il leggitore vi noterà il patetico non meno che la purezza e sobrietà dello stile. Mentre dunque gran parte dell' Europa adulterato il gusto teneva dietro alle stranezze di *Lope de Vega*, e di Giambatista Marini e di *Daniele Gasparo di Lohenstein*, il Caraccio ed il Delfino con pochi altri scrittori del loro tempo si considerano dal Gravina e dal Crescimbeni e da altri celebri letterati come i primi ristoratori del buongusto in Italia.

Sarebbe non pertanto a desiderare che il Caraccio non avesse deturpato quest' importante argomento con un intrigo immaginario amoroso, che minora l'odiosità per l' Angioino in più di un punto dell' azione. Corradino giovinetto figlio di eroi di re d' imperatori, legittimo signore di Napoli, ucciso su di un palco come un reo volgare

per ordine dell' usurpatore del suo regno, è un personaggio tragico che nella storia stessa commuove ed invita a piangere; or che non farebbe in mano di un ottimo tragico? Perdonisi al Caraccio l'averlo involto in un amore intempestivo in tale argomento; perchè in fine egli seppe con arte conservare gran parte del patetico del fatto lagrimevole, ed avea stil puro e nota sublime. Ma non si conceda che a' pessimi verseggiatori, ad ingegni volgari, a' nemici delle Muse e delle Grazie l' avvilir con un amor comico il più tragico avvenimento della storia del Regno di Napoli.

CAPO II

Pastorali Italiane del XVII secolo.

Le pastorali uscite ne' primi anni del secolo si avvicinano alle precedenti tanto ne' pregi di semplicità e regolarità di azione di eleganza e di purezza di elocuzione, quanto in qualche difetto di languidezza e di stile di soverchio lirico ed ornato. Non è però che non se ne fossero prodotte alcune degne di mentovarsi fralle buone. Se non giunse veruna a pareggiar l'*Aminta* (cui niuna de' due secoli può tener dietro) o a superare il *Pastor fido*; almeno per consenso de i dotti frutto pregevole del secolo XVII fu la *Filli di Sciro* che occupa il terzo luogo onorevole.

Prima però di essa si produssero il *Sogno* e la *Pastorella Regia* di Giambatista Guicciardi impresse nel primo e secondo anno di esso; la *Dichiorgia*, ov-

ovvero sia contrasto dell' amore e dello sdegno dell' aquilano Pompeo Interverio pubblicata in Vicenza nel 1604; il *Rapimento di Corilla* di Francesco Vinta uscita nel 1605; il *Filarmindo* del conte Ridolfo Campeggi.

Alessandro Calderoni diede alla luce l' *Esiglio amoroso* nell' anno 1607, in cui gli accademici Intrepidi fecero imprimere in Ferrara la mentovata *Filli di Sciro* dedicandola al VI duca di Urbino Francesco Maria Feltrio della Rovere. L' autore Guidubaldo de' Bonarelli (fratello dell' autore del *Solimano*) morì d' anni quarantacinque l' anno stesso in cui i lodati Accademici la fecero solennemente rappresentare in Ferrara con un prologo della Notte composto dal cavalier Marini. Un' altra rappresentazione se ne fece in Sassuolo con prologo del conte Fulvio Testi. Ne uscirono per l' Italia ed oltramonti molte edizioni e traduzioni francesi, ed inglesi. Le opere che riscuotono gli applausi dell' Europa e degli uomini di gusto e di buon senno,

 ec-

eccitano alle censure la vanità e l' invidia. Chi morde, chi impallidisce all' udirle lodare, chi si scaglia in pubblico o in segreto contro di esse; ma queste superiori alle bassezze della timida malignità e dell' arrogante ignoranza poggiano in alto e s' incamminano all' immortalità. Si censurò vivamente la *Filli*, ma le censure sparvero, e la *Filli* gode una lunga fama ad onta di alquanti difetti dello stile e della moda già passata delle Pastorali. Forse la critica più sobria attaccò il doppio amore di Celia per la rarità del caso, poco atto essendo un possibile raro o troppo metafisico a persuadere e chiamare l' attenzione. Lo spettatore ad ogni finta particolarità corre di volo col pensiero sulle cose reali, e non trovandovi l' originale dell' immagine enunciata, rimane alla prima sospeso, incerto, non persuaso; e se avviene che a misura che l' azione avanza, vada crescendo la distanza del finto dal vero, passa alla indifferenza, indi alla noja e talora al disprezzo. Anche

che circa lo stile la giusta critica non è sempre contenta della *Filli*, perchè oltre al raffinamento, diciam così, originario delle pastorali, si veggono in essa molti falsi brillanti ed alquante metafore ardite alla maniera Marinesca e Lopense.

Non pertanto il Bonarelli compensa con varie bellezze sì la scelta di quel possibile straordinario che i difetti dello stile, e tali bellezze la preserveranno dalla totale dimenticanza. Le curiose avventure di Filli e Tirsi educati fra' Turchi allontanano dalla favola il languore che suole accompagnare la maggior parte delle pastorali ripiene di fredde uniformi elegie senz' anima e senza sangue. Vuolsi però notare che gli accidenti di Celia tirano verso di lei l' interesse della favola più di quello che vien concesso ad un episodio. Il lettore s' interessa per essa sin dalla scena terza dell' atto I, quando la finta Clori gentilmente si lagna della freddezza di lei:

Sdegni ch' io ti riveggia?

Deh che nuovi portenti?
Sul mio primo apparire alle tue case
Tu mi accogliesti appena
Con un cotal sorriso,
A cui non rispondea per gli occhi il core.
Poscia nell' abbracciarmi
Colle braccia cadenti
Non mi stringesti al seno, e dall' estreme
Delle gelate labbra
Parve cader, non iscoccare, il bacio.
Indi con fioca voce
Non so se pur dicesti,
Ben venga, Clori.
Io non ti udii già dir come solevi,
Cloride vita mia.
Poi ti se' data a gir d' intorno errando
Torbida e lagrimosa.
Io ti seguo, e tu fuggi:
Io ti parlo, e tu taci:
Io ti miro, e tu piangi:

Si

Sì m' odii forse? o ingrata ecc.
A queste delicate espressioni sugerite da una grande intelligenza del cuore umano, Celia è spinta a palesare le proprie avventure col Centauro e co' due pastori; e de' suoi strani amori e del veleno da lei preso si riempie la maggior parte de' primi quattro atti. I suoi casi chiamano l' attenzione in modo che non pajono accessorii. Pure in una parte del IV e nel V intero torna l' interesse ad essere tutto per Filli. Sin dal principio dell' atto II desta curiosità il ben colorito amor fanciullesco di costei e del suo Tirsi in Tracia, e nel racconto che se ne fa, niun belletto, niuna arditezza di figure si scorge, ma bensì una verità di espressione che diletta e invita a leggere. Un gran movimento riceve l' azione principale dalla riconoscenza di Tirsi, e ne aumenta la vivacità, il trasporto di Filli nel trovarlo infedele per le di lui medesime parole. Il disperato dolore della Ninfa si spiega nella prima scena dell' atto IV con energia e felicità sen-

za veruna affettazione di stile. Ella così conchiude:

Per me non v' è conforto
Per te non v' è tormento,
Che qual tu pur ti se' perfido e crudo,
È forza, oimè! ch' io t' ami;
Io t' amo, e se per altro
Non t' è caro il mio amor, caro ti sia
Perchè il mio amor sarà la morte mia.
O Tirsi, o Tirsi ingrato,
Filli che per te nacque,
Filli che per te visse,
Filli per te si muore.

I due segni d' oro mandati da Filli ridotta all' estremo al suo Tirsi infedele, perturbano sommamente l' azione, che viene nobilitata nel V atto col pericolo della vita di Tirsi, il quale avendo gettati via que' cerchi dov' era l' immagine del Sultano, per una legge è divenuto reo di morte. Egli per disperazione nella quinta scena si accusa del fatto, e Filli per salvarlo se ne accusa an-

ancora, rinovando così l' affettuosa contesa di Olinto e Sofronia. Lo scioglimento avviene senza violenza per la volontà del Sultano spiegata in note egizie in quel cerchio medesimo che ha servito alla riconoscenza di Tirsi e Filli. In conseguenza ne avvengono le nozze di questi amanti e quelle di Celia con Aminta, e la felicità di Scio liberata dal tributo crudele solito a riscuotersi da' Traci.

Leggonsi nelle opere del Chiabrera tre pastorali, la *Meganira*, la *Gelopea*, l' *Alcippo* meritevoli dell' attenzione degl' intelligenti imparziali.. Appartiene la prima al secondo lustro del secolo, ed in essa, oltre all' esser piaciuto all' autore di rimare con frequenza, non si vede il calore richiesto nelle sceniche poesie; ma ben si nota la semplicità dell' azione condotta coll' usata regolarità italica ed espressa colla grazia naturale di questo leggiadro poeta. Invita a leggere l' episodio di Jante ed Alcasto dell' atto I, in cui si spiega l' origine della festa di Arcadia: curioso

è quel-

è quello dell' atto III degli amori di Logisto colla Maga che gli donò l' arco incantato: patetico l' equivoco preso da Alcippo nel IV atto, pensando di aver trafitta la sua Meganira nel provar l' arco.

La *Gelopea* scritta in versi endecasillabi e settenarii liberi s' impresse in Venezia nel 1607, e colle opere dell' autore nel 1610. Si vede in questa più artificio nel piano, viluppo più teatrale, caratteri più varii, passioni più vivaci, locuzione ricca di molte grazie naturali e conveniente alle persone imitate. L' azione che si finge accaduta nel *Premontorio* luogo amenissimo del borgo di San Pietro di Arena nella Riviera di Genova, si aggira sull' amore di un pastorello per Gelopea turbato dalla gelosia per una menzogna, serenato dal disinganno, e felicitato dal possesso della pastorella amata. Vaga nell' atto I è la descrizione fatta dall' innamorato Filebo delle bellezze di Gelopea, e de i di lei graziosi trastulli col merlo imitati da quelli

va-

vaghissimi col passero di Catullo. Si macchina nell' atto II a danni de' due amanti per separargli suscitando in ciascuno torbidi sospetti di gelosia. Ad Alcanta si assegna la cura di tirar Gelopea al fenile di Alfeo per accertarsi che Filebo dee trovarvisi con altra ninfa. Nerino malvagio povero e ad un bisogno bacchettone, sveglia in Filebo lo stesso sospetto sulla fede di Gelopea, e l' invita a scorgerne l' infedeltà nel medesimo fenile. Pregevole nell' atto III è la scena in cui Telaira sorella di Filebo vuol renderlo avveduto della inverisimiglianza del racconto fattoli da Nerino. Il loro dialogo è così acconcio che il lettore rimane pago d' ogni proposta e considera che posto egli nelle medesime circostanze non avrebbe altramente detto o replicato; ciò che forma il carattere dell' ottimo dialogo. Telaira stessa parla con Gelopea nell' atto V, e si scioglie l' equivoco, conoscendo gli amanti che l' uno non era andato al fenile di Alfeo se non in traccia dell' altro. Comprendono

no di essere stati aggirati, ricuperano la tranquillità, e si confermano nel proposito di sposarsi come il padre di Gelopea condiscenda alle nozze. È ben leggiadra questa poesia; e non so altra pastorale di oltramonti che potesse senza manifesto svantaggio sostenere il confronto della Gelopea.

L' *Alcippo* impressa in Venezia nel 1615 gareggia per la semplicità colle stesse greche favole, e pure impegna a meraviglia chi legge ed ascolta. Alcippo per amore di Clori si trasforma in ninfa, e col nome di Megilla se la rende amica se non amante con quello di Alcippo. Una legge condanna a morire sommerso nell' Erimanto chiunque ardisca insidiare l' onestà di quelle rigide seguaci di Diana; ed Alcippo scoperto dee soggiacere a questa pena. Tirsi il giudice più zelante per l' osservanza della legge, si scopre essere il padre di Alcippo ignoto a se stesso. Montano obbliga Alcippo a parlare in sua difesa; egli con candidezza manifesta l' innocente suo disegno di acquistar

star la benevolenza di lei per poi scoprirsi ed ottenerla in consorte. Commuove il suo semplice appassionato racconto; tutti intercedono per lui, ed ottiene il perdono e la sua bella Clori. I caratteri sono ben sostenuti, e quello singolarmente della finta Megilla ha una nobiltà che incanta. Tutto poi nella favola è vero, tenero, patetico, e senza languidezza veruna. Sei pur bella, o natura, quando i pedanti non ti rassettano!

Altre pastorali potrebbero mentovarsi, nelle quali non si vede tutta la corruzione del secolo, se voglia mirarsene con indulgenza qualche languidezza ed ornamento lirico. Tra esse può registrarsi la *Finta Fiammetta* uscita nel 1610 composta da Francesco Contarini che un' altra ne avea prodotta nel 1595. Una *Nuova Amarilli* pubblicò il Gambaruti mentovata dal Ghilini. Ogni lode riscuote la *Tancia* graziosa e semplice commedia rusticale di Michelangelo Buonarroti il giovane pubblicata ne' primi lustri del secolo

an-

anche per gl' intermedii accomodati all' argomento villesco. Questi equivaler possono ai cori Aristofaneschi, ed erano formati da uccellatori, mietitori e pescatori. Giulio Cesare Cortese compose nel dialetto napoletano la *Rosa* favola boschereccia pubblicata nel 1621. Viene questa favola mentovata dal Fontanini, ed esaltata da Gian Vincenzo Gravina nel libro secondo della *Ragion Poetica*. Se ne fecero quattro edizioni sino al 1648, e comparve in Napoli nel 1666 nell' edizione quinta di Napoli con tutte le altre opere del Cortese. De' suoi pregi e di qualche difetto dello stile può vedersi il V volume delle nostre *Vicende della Coltura delle Sicilie*. Filippo Finella anche in Napoli produsse nel 1625 e nel 1628 la *Penelopea* tragicommedia pastorale, e nel 1626 la *Cintia*. Domenico Basile fece una traduzione napoletana del *Pastor fido* impressa nel 1628. Nel medesimo anno si pubblicò la boschereccia detta marittima intitolata *Dardo fatale* da Giambatista Braganzano, il

qua-

quale diede alla luce nel 1630 il *Vendicato Sdegno* favola pescatoria, e nel 1637 le *Varie fortune* boschereccia. Tre altre pescatorie di questo secolo furono l' *Aci* di Scipione Manzano impressa in Venezia nel 1600, l' *Amaranta* del Villifranchi del 1610, e la *Dori* d' Isabella Coreglia lucchese stampata in Napoli nel 1634. Il messinese Scipione Errico compose una pastorale graziosa l' *Armonia d' Amore* impressa due volte in Messina e la terza in Roma nel 1655. La rende pregevole l' ingegnosa semplicità dello stile senza arditezze, e l' ameno soggetto di una festa cinquennale, in cui si gareggia col canto per acquistare una bella Ninfa. Io non conosco pastorale veruna de' secoli XVI e XVII che più di questa abbia acconciamente dato luogo a diversi squarci musicali, ed a tante arie e strofe anacreontiche non cantate soltanto dal Coro in fine degli atti, ma in mezzo di essi da' personaggi e soprattutto nell' atto V.

Si registrano nel *Catalogo* della Biblio-

blioteca Imperiali due pastorali di un caprajo improvvisatore, il *Siringo* favola cacciatoria impressa in Siena nel 1636, ed il *Negoziante* uscita in Venezia nel 1660. Giandomenico Peri ne fu l'autore, il quale nacque in Arcidosso nelle montagne Sanesi. I parenti non del tutto sforniti di comodi l'aveano inviato a scuola; ma egli spaventato dalla villana sevizia del suo pedagogo lasciò la casa paterna, e si fuggì nelle selve a menar vita campestre, ed in esse senza studio pervenne a poetare ed improvvisare ancora. Non ebbe il Peri altro maestro che il proprio genio e l'udito affinato dalla lettura che nel campo un altro caprajo faceva del *Furioso* e della *Gerusalemme*. Forza de' grandi modelli! Pur troppo è vero: *hinc pectore numen concipiunt vates*. L'amore della poetica armonia che bevve il Peri in sì bei fonti, gl' ispirò l'ardente desio di verseggiare, e compose alcuni poemi e le riferite pastorali, nelle quali egli stesso rappresentava in compagnia di altri caprai.

prai. Soleva far la parte di zappatore, e si contraffaceva di tal modo che non poteva mirarsi nè udirsi senza riso. Il teatro era naturale senza veruno artificio in un luogo poco lontano dal casale in un castagneto opportuno alla rappresentazione. La di lui fama pervenne al gran duca, in presenza del quale lesse il poema intitolato la *Fesuleide*, e ne ottenne una pensione (*a*).

Tre altre pastorali di tal tempo appartengono a due Gonzaghi, e rimangono tuttavia inedite, e le possedeva l' erudissimo Ireneo Affò presso di cui le vidi. La prima intitolata *Fontana vitale e mortale* è di Andrea Gonzaga, da cui nacque Vincenzo conte di San Paolo in Puglia, che gli succedette nel ducato di Guastalla; ma tal componimento, per avviso del lodato religioso e mio, è poco degno di trattenerci. Le altre due sono di Cesare Gonzaga II principe di Molfetta morto

(a) Eritreo *Pinacoteca* P. II.

nel 1632 in Vienna di età ancor fresca. L'una s'intitola *Procri* che dal canonico Negri guastallese si pose per appendice alla sua Istoria di Guastalla. Stimò il Negri che la *Procri* fosse parto di Ferrante Gonzaga; ma da' registri delle lettere dell'Archivio segreto di Guastalla si rileva che si compose da Cesare. Scrivendo egli a Persio Caracci poi vescovo di Larino a' 25 di marzo 1627, la chiama *la mia povera Procri*, e così ne parla a' 15 di aprile a monsignor Ciampoli. A' 2 di settembre scrisse a monsignor Zucconi a Vienna di aver composto *questa favoletta da recitare in musica nel passaggio della regina di Ungheria per Mantua* (a). Cesare stesso compose *la Piaga felice favola nei boschi* divisa in cinque atti. Egli che ebbe la scuola del padre, non peccò nello stile, fu dolce facile piano, guar-dan-

(a) Tali passi mai furono comunicati in Parma dal prelodato p. Affò.

dandosi dall'ampollosità e dalle arditezze delle metafore.

Inedita conservasi parimente nella biblioteca dell' Università di Torino l' *Alvida* pastorale del conte Ludovico San Martino d' Agliè, cui par che avesse fornito l' argomento e il piano lo stesso duca di Savoja Carlo Emmanuele I a cui si dedicò (*a*).

CAPO III

Commedie del secolo XVII.

NElle commedie convien fare la medesima distinzione usata nel precedente secolo in *erudite* ed in piacevoli portate sino alla buffoneria ed all' oscenità destinate al divertimento del volgo. Senza ciò i critici boriosi e singolarmente i superficiali viaggiatori privi della fiaccola della storia combatte-

 ran-

(a) Tiraboschi tom. VIII lib. I, cap. 2.

ranno sempre contro di quest'ultime, e sempre crederanno di aver trionfato di tutte.

Non meritano di esser poste in obblio o disprezzate le commedie ingegnose piacevoli regolari che specialmente ne' primi lustri del secolo uscirono da varie Accademie del XVI che continuarono nel seguente a fiorire come le Napoletane, le Toscane e le Lombarde. Ne produsse ancora quella degli *Umoristi* di Roma cominciata dopo il 1600. Or si può senza biasimo da chi vuol ragionar di teatro negligentare la notizia di queste produzioni non ignobili, delle quali gli autori o tributo molto scarso pagarono al mal gusto che giva infettando l'eloquenza, o pur felicemente se ne guardarono?

Non furono certamente commedie scritte unicamente per dilettar la plebaglia quelle degl' *Intronati* di Siena, i quali dopo che nel principio del secolo ebbero dal governo la permissione di tornare agli antichi esercizii, nel 1611 ne pubblicarono una collezione, do-

dove si veggono caratteri ben condotti, costumi bellamente dipinti, economia regolata, il ridicolo destramente rilevato, ed una dizione propria del genere comico. Quella di Adriano Politi intitolata gl' *Ingannati* si accolse con applauso in Italia, si tradusse in francese, e si pubblicò in Lione col titolo *Les Abusez*, secondo il Fontanini; secondo però Apostolo Zeno la commedia francese quì mentovata non si trasse da quella del Politi, ma da un' altra degl' Intronati che portò il medesimo titolo.

Si vogliono collocare tralle ingegnose commedie erudite l' *Impresa d' Amore* rappresentata sin dal 1600 dagli Accademici *Amorosi* di Tropea, e le *Spezzate Durezze* di Ottavio Glorizio che s' impressero nel 1605 in Messina, e si reimpressero qualche anno dopo in Venezia: la *Trappolaria* del palermitano Luigi Eredia recitata ed impressa in Palermo nel 1602: l' *Ancora* vaga commedia pubblicata nel 1604 e più volte ristampata in Venezia del cava-

liere napoletano Giulio Cesare Torelli, la cui morte compianse con un sonetto il Marini: il *Padre afflitto* del Cenzio uscita nel 1606, e il di lui *Amico infedele* del 1617.

Non furono forse regolari, ingegnose e facete la *Pellegrina* di Girolamo Bargagli senese uscita alla luce nel 1611, gli *Scambii* di Belisario Bulgarini pubblicata nel medesimo anno, e le commedie del Malavolti, cioè i *Servi Nobili* del 1605, l' *Amor disperato* del 1611, e la *Menzogna* del 1614? Mancano esse d' arte e di grazia comica? abbondano di oscenità e d' inverisimiglianza? Cede forse l' *Idropica* di Giambatista Guarini pubblicata nel 1613 a veruna delle commedie erudite per regolarità, per grazia comica, per delicatezza ne' caratteri e per vaghezza di locuzione?

Se altre favole comiche non potessero mostrare gl' Italiani del secolo di cui parliamo, se non quelle del cavaliere napoletano Giambatista della Porta recitate in parte anche nel preceden-

te , ma in questo pubblicate per le stampe, poco avrebbero da temere nella prima metà del XVII. Noi più cose ne accennammo nella nostra opera appartenente alle Sicilie (*a*); e qui ci arresteremo anche un poco su di esse forse non inutilmente non solo per la gioventù, ma ancora per chi non leggendo osa ragionare, e per chi solo sa ripetere come oriuolo i giudizii portati dagli esteri su i nostri scrittori, favellandone iniquamente per tradizione. Non ci fermeremo nè su di quelle che l'editore della di lui *Penelope* Pompeo Barbarito nel 1591 promise di produrre, nè sulle favole notate a *sogetto*, tralle quali lasciò lunga fama la celebre sua *Notte* (*b*), onde solea ricrear la città di Napoli nel tempo stesso che

 col-

(a) *Vicende della Coltura delle Sicilie* tom. V.

(b) Vedasene ciò che disse il Ghirardelli nella *Difesa* del suo *Costantino*, ed il Nicodemo nelle *Addizioni alla Bibliot. Napolet.* del Toppi.

colle opere scientifiche la rendeva dotta. Per comprendere l' indole comica di questo cavaliere e la natura delle sue favole, bastano le quattordeci che raccolte in quattro volumi si pubblicarono in Napoli nel 1726 dal Muzio. Sono: la *Trappolaria*, la *Tabernaria*, la *Chiappinaria*, la *Carbonaria*, i *Fratelli simili*, la *Cintia*, la *Fantesca*, l' *Olimpia*, l' *Astrologo*, il *Moro*, la *Turca*, la *Furiosa*, i *Fratelli rivali*, la *Sorella*.

Il Porta conoscitore esperto de' Greci e de' Latini, ed osservator sagace dell' arte comica di Lodovico Ariosto, mostra di possedere la grazia d' Aristofane senza oscenità ed amarezza, la giovialità di Plauto rettificata, e l' artificio di dipignere ed avviluppare del Ferrarese senza copiarlo con impudenza da plagiario che ti ruba e ti rinnega. Seguì per lo più le orme di Plauto, ma nel viluppo lo sorpassa d' invenzione e di proprietà. Se Plauto potesse prestar la sua penna e render latine la *Trappolaria* e l' *Astrologo*, ne

ri-

rimarrebbe oscurata buona parte delle favole di lui tolte in prestanza da' Greci. Talvolta si elevò ad un genere di commedia più nobile, come nella *Furiosa*, nella *Cintia* e ne' *Fratelli Rivali*; talvolta maneggiò la commedia tenera, come nella *Sorella* e nel *Moro*.

Generalmente prese egli a perseguitare colla sferza comica la vanità ridicola, la letteratura pedantesca e la falsa bravura de' millantatori scimie ridevoli de' soldati di ventura. L'economia delle sue favole è sempre verisimile, semplice ed animata da piacevoli colpi di teatro. Lo stile è comico buono per lo più, benchè talvolta soverchio affinato alla maniera Plautina per far ridere. Dipigne benissimo le delicatezze e i piccioli nulla degl' innamorati, tirando fuori dal fondo del cuore umano certi tratti così naturali e proprii dell' affetto, che riescono inimitabili. Solo ne incresce che alcune volte renda gli amanti soverchio ragionatori. Del linguaggio Italiano generale si vale acconciamente per espri-

mere le cose con verità e qualche volta con vivacità. Non giugne all' eleganza dell' Ariosto, del Bentivoglio e del Caro; anzi non sempre la dizione è pura, sfuggendogli dalla penna tratto tratto formole e voci non ammesse da' Toscani rigorosi. Egli sulle orme degl' Intronati e de' Rozzi e di altri che introdussero qualche personaggio che parla veneziano, bolognese, spagnuolo, napoletano, frammischiò ancora qualcheduno che si vale del dialetto napoletano, ma coll' atticismo patrio e con ogni lepore cittadinesco come nato in Napoli e versato nelle grazie della propria favella.

Ma il comico valore del Porta ha per avventura qualche carattere particolare, onde si distingua dagli altri comici, come Raffaele si distingue da Michelangelo, Achille da Ajace, Cicerone da Pollione, Terenzio da Plauto? A noi par di vederlo; e ci dispiace di non essere stati in ciò prevenuti da verun critico. La commedia del Porta è sempre di *situazione*, e l' arte che pos-

possiede di avviluppare ingegnosamente nella stessa semplicità, lo rende particolarmente nobile e pregevole. Un filo naturalissimo mosso da una molla non preveduta si va con verimiglianza avvolgendo senza bisogno di circostanze chiamate a forza in soccorso del poeta, e vi cagiona un moto vivace, mette i personaggi in situazioni comiche o tenere, e sino al fine tiene svegliato lo spettatore tralla sorpresa ed il diletto.

Quindi è che le sue commedie possono con ragion veduta proporsi per modello di viluppo ingegnoso senza sforzo, attivo senza trasporto e naturale senza languidezza. Diasi agli eccellenti comici Francesi venuti dopo di lui il bel vanto di essersi segnalati egregiamente nella bella commedia che dipigne i caratteri correnti; ma si riserbi al Porta il trionfo nella *commedia di viluppo*. Non entro quì ad esaminare a qual delle due commedie debbasi la preminenza. Quando l'uno e l'altro genere siano trattati con mae-

stria

stria, meritano ugualmente la corona comica. Ogni scrittore ha pregi a se proprii (possiamo dire con madama *Dacier* che tante buone cose conobbe a molti de' suoi posteri sfuggite) e siccome non v' ha cosa più vasta della poesia in generale e della drammatica in particolare, così non v' ha carriera dove mostrino gli uomini maggior diversità di talenti. Tutti i generi sono buoni secondo l'avviso di *Voltaire*, fuorchè il nojoso, e (aggiungerei) fuorchè lo spropositato e l' eterogeneo. Quei che pretendono che tutta l' arte comica consista nel solo *ritrarre i costumi* senza molto aver cura d' *istoriar* l' azione, riflettano che i costumi, spezialmente locali, sono come le mode passeggieri, ma l' azione esposta con bell' arte in vaghi quadri appassionati o piacevoli conviene ad ogni tempo. I caratteri forti, niuno l' ignora, sono di numero limitati, e dipinti bene una volta, se vogliano replicarsi, riescono per lo più languide e fredde copie. Ma gli accidenti o le com-

combinazioni del verisimile ben modificato producono in teatro la sempre bella e sospirata varietà. Or tale è l'arte che serpeggia nella *Trappolaria*, nell'*Olimpia*, nella *Tabernaria* ed in altre del Porta; e questo dilettevole genere comico dopo di alcune prime commedie del *Moliere* e del *Bugiardo* del *Cornelio*, fu da Francesi totalmente negletto. Gli Spagnuoli lo maneggiarono molte volte con felicità, ma sempre trascurando ogni saggia regola adottata dalla culta Europa, e talvolta violentando la verità nel condurre lo scioglimento. Il Porta lo fece suo particolar retaggio maneggiandolo con piacevolezza, ingegno, nobiltà e giudizio, senza infrangere le regole, e senza ricorrere a' soliti partiti di manti, nascondigli, evenimenti all'oscuro e case che si compenetrano.

Parvero, è vero, al signor di *Marmontel* le commedie spagnuole meglio intrecciate delle italiane; e noi rispetteremmo ciecamente il suo giudizio, se avesse egli mostrato di aver letta

alcuna delle buone commedie *erudite* dell' Italia. Il solo Porta che avesse letto, bastato sarebbe a guarirlo del suo preoccupato avviso; ma il Porta soffrirà con Ariosto e Machiavelli e Bentivoglio ed altri illustri Italiani che scrissero commedie, la disgrazia di non essere stato letto dal *Marmontel*. Di grazia quale ingegnoso artificio lodevole può campeggiare in una favola che di ogni modo si agevola il sentiero aggruppando in due ore di rappresentazione la storia di mezzo secolo, e presentando in quattro spanne di teatro tutto il globo terraqueo, ed anche il mondo mitologico, e l' inferno e il paradiso? Intende egli per intreccio un cumolo di avvenimenti romanseschi ammonticati a dispetto della natura in mille guise?

Secondo me l' arte di avviluppare consiste nel concatenare gli avvenimenti in maniera che vi si ravvisi sempre una ragione che soddisfaccia in ogni passo dell' azione. Direi ancora che il viluppo più acconcio ad appagar chi

ascol-

ascolta, altro non sia che una giudiziosa progressione di un' azione solo per la via del *maraviglioso* condotta al suo fine (a). Ma questo *maraviglioso* in che mai è posto? Nell' accumolar fatti come si fa nelle commedie romanzesche? Aristotile lo caratterizzò egregiamente con questo esempio: cada una statua nel punto che passi sotto di essa l' uccisore di colui che rappresenta, e questa caduta naturale per combinazione diventa *maravigliosa*. Il Porta ne diede di belli esempi. Ecco l' intrigo dell' Astrologo. Un impostore dà ad intendere ad un credulo ignorante innamorato che per mezzo di arcane scienze trasformerà talmente un

---

(a) Prego i leggitori a distinguer meco il *maraviglioso* dal *miracoloso*. La meraviglia accompagna talora gli accidenti umani; ma il miracoloso appartiene al mondo fantastico. Dico ciò perchè alcuni sogliono prendere queste due voci indifferentemente l' una per l' altra.

un servo che rassembrerà un vecchio creduto morto; e nel punto che si aspetta la promessa metamorfosi, per mero caso arriva quel vecchio stesso, e tolto in cambio cagiona maraviglia, sconcerto e movimento di molte passioni con diletto dello spettatore. Una sola è la molla ma attivissima e ben collocata dà moto a tutta la macchina. Pari industria si scorge nella sua *Sorella*. Un padre spedisce in Costantinopoli un suo figliuolo per liberare dalla schiavitù la moglie e una figliuola. Questi s' innamora in Venezia di una bella schiava, e senza eseguire la commissione del padre riscatta quella giovine, la sposa e la mena nella casa paterna facendola credere la sorella liberata, ed affermando di aver trovata già morta la madre. Ma questa madre per buona ventura ottiene la libertà, ed arriva in un punto che disturba la tranquillità degli amanti. Il primo a vederla è il figliuolo che prevedendo di dovere al di lei arrivo fuggire dal rigore del padre giustamente sdegnato, piangendo

le

le manifesta la sua colpa, e vuol partirsi disperato, quando ella impietosita dar non voglia a credere al marito che la giovane che è in casa, sia appunto la perduta sua figliuola. La madre condiscende e promettè. S' incontra con la giovane, ed effettivamente la riconosce per la figlia ed è da lei riconosciuta per sua madre. Le reciproche tenerezze, il pianto che produce naturalmente quest' incontro, vien dal figlio creduto pietoso artificio della madre affettuosa. Ma quando intende che quella è veramente sua sorella, cade nelle smanie di Edipo senza però oltrepassare i limiti prescritti alla commedia, e la vivacità delle passioni che risveglia questo evenimento, agita e scompiglia la casa tutta, la quale avventuratamente si rassetta col manifestarsi uno scambio accaduto in fasce alla fanciulla, per cui si riconosce per figlia di un altro concittadino. Il viluppo della *Trappolaria* e quello dell' *Olimpia* sono ugualmente ingegnosi e felici; una sola ipotesi verisimile tut-

to avvolgendo e mettendo in movimento, ed un solo fatto che necessariamente, e non già a capriccio del poeta, si manifesta, riconducendo la tranquillità tra' personaggi ed un piacevole scioglimento.

Tre altri buoni scrittori Napolitani fin dal principio del secolo si segnalarono con ingegnose favole comiche regolari, l'Isa, lo Stellati, il Gaetano duca di Sermoneta. Cinque commedie portano il nome di Ottavio d'Isa capuano, la *Fortunia* impressa verso il 1612 e poi molte altre volte, l'*Alvida* del 1616, la *Flaminia* del 1621, la *Ginevra* dell'anno seguente, e poi del 1630 in Viterbo, che è l'edizione citata dal Fontanini, ed il *Malmaritato* del 1633 secondo il Fontanini e l'Allacci, benchè il Toppi ne registri una edizione del 1616 col titolo di *Malmaritata* che le conviene meglio. Esse veramente non portano il nome dell'autore che le compose, cioè di Francesco d'Isa sacerdote erudito che dimorava in Roma, dove morì sull'in-

co-

cominciar del secolo. Sono tutte artificiose e facete scritte ad imitazione de' Latini con intrighi maneggiati da servi astuti e talvolta con colori tolti da Plauto, come il raggiro de' servi per ingannare un Capitano nell' *Alvida*, che con poche variazioni si trova nel *Miles* del comico Latino. Rancida parrebbe ancora l' invenzione degli argomenti delle sue favole fondati sulla schiavitù di qualche persona in Turchia o in Affrica; ma si vuole avvertire che in quel secolo essi doveano interessare più che ora non fanno, perchè tralle calamità specialmente delle Sicilie sotto il governo viceregnale non fu la minore nè la meno frequente quella delle continue depredazioni de' barbari sulle nostre terre littorali non più coperte dalle potenti armate di mare di Napoli e di Sicilia. Aggiugni a ciò le devastazioni nelle provincie del regno taglieggiate e saccheggiate da compagnie di banditi, i quali non rare volte tolsero a' ricchi abborriti i beni e le figliuole. Ed in fatti su questa lagrimosa

 par-

parte della storia di Napoli è fondata la schiavitù di Alvida menata via da' banditi Abbruzzesi, come ella stessa racconta ad Odoardo nell' atto IV. Capuano fu ancora Lorenzo Stellati autore pregevole di altre due commedie, cioè del *Furbo* uscita in Napoli nel 1638, e del *Ruffiano* impressa nel 1643 assai comendate da Gio: Vincenzo Gravina. Le commedie del duca Filippo Gaetano di Sermoneta parimente con ragione lodate dal Gravina per la loro regolarità e per la dipintura de' caratteri e degli affetti, sono la *Schiava* impressa in Napoli sin dal 1613, e reimpressa dopo molti anni in Palermo, l' *Ortenzio* rappresentata in Rimini alla presenza del cardinal Gaetano e stampata in Palermo nel 1641, e i *Due Vecchi* impressa colle altre dal Ciacconio in Napoli nel 1644.

Piacevole e senza inverisimiglianze grossolane è il *Trimbella trasformato* commedia in versi del Martellini stampata nel 1618. Si recitò in Firenze nel medesimo anno in cinque giorni con

ge-

generale applauso la *Fiera commedia urbana* del festivo Buonarroti il giovine, la quale è uno spettacolo di cinque commedie concatenate diviso in venticinque atti (*a*). Tra' piacevoli *Trattenimenti* di Antonio Brignole Sale impressi in Genova, trovasi il *Geloso non geloso* commedia in cui lepidamente si ritrae un uomo posseduto dalla gelosia, che per non incorrere nel ridicolo attaccato a' gelosi, vorrebbe comparirne esente e ne diviene doppiamente degno di riso. È questa una bella dipintura di caratteri qual si richiede dalle persone di gusto e qual si è eseguita poi in Francia nel *Pregiudizio alla moda*.

Assai giocondamente il messinese Scipione Errico schernì le affettazioni e le arditezze dello stile detto *secentista* e criticò con sale e giudizio diversi poeti di quel secolo colla sua commedia

 le

(a) Di essa si fece un' edizione in foglio nel 1726 colle annotazioni del dotto Anton Maria Salvini.

le *Rivolte di Parnaso* per le nozze di Calliope, che s'impresse in Messina nel 1620, ed altrove diverse volte. Compose anche l'Altani quattro commedie che possono mentovarsi con onore l'*Amerigo* del 1611, la *Prigioniera* del 1622, il *Mecàm Bassà* del 1625 e le *Mascherate* del 1633. Gli *Abbagli felici* del conte Prospero Bonarelli della Rovere si pubblicò in Macerata nel 1642, e non è commedia da confondersi colle buffonesche accette al solo volgo. Carlo Maria Maggi compose quattro piacevoli commedie con intermezzi e prologhi da cantarsi il *Barone di Birbanza*, il *Manco male*, i *Consei de Meneghin*, ed il *Falso Filosofo* impresse poi in Venezia nel 1708. Esse hanno molta grazia comica, specialmente per chi ha pratica del dialetto milanese, e vi si veggono acconciamente delineati i caratteri, e sopra tutti quello del falso filosofo è pittura vera vivace e pregevole, di cui s'incontrano alla giornata frequenti originali.

Adun-

Adunque anche in un tempo di decadenza nelle belle lettere debbono distinguersi le additate commedie erudite da ciò che in seguito si scrisse in Italia col disegno di piacere alla plebe; ed esse debbono tanto più pregiarsi quanto più si vide il secolo trasportato dallo spettacolo più seducente dell' Opera in musica.

Dalle descritte erudite tragedie e pastorali e commedie del XVII chiara quantoi il meriggio ne risulta questa istorica verità, che allora il Teatro Italiano conservò l' usata regolarità, quando anche volesse notarsi in esso qualche alterazione nello stile.

Intanto non posso dispensarmi dall' osservare che il chiarissimo abate esgesuita *Giovanni Andres* asserisce con una franchezza che fa meraviglia, che *il Teatro Italiano regolare da principio ma languido e freddo* (di che vedasi ciò che si è detto nel precedente volume della nostra Storia) *sbandì poi nel passato secolo e nel principio del presente* (parla del decimottavo) *ogni*

 le-

legami e di regolarità, e lasciate le tragedie e le castigate commedie altro non presentava che pasticci drammatici, come dice il Maffei. Dopo ciò che abbiamo narrato, e che si può verificare ad ogni occorrenza, non pare che questa sentenza dell' *Andres* sia stata dettata da giusta critica, da lettura diligente e da perizia della poesia drammatica. Non bisogna fare atti di fede in letteratura. Rileggendo la citazione del Maffei egli si accorgerà subito che quel nostro letterato non intese al certo di parlare di tanti buoni componimenti de' quali non ignorava l'esistenza e conosceva la prestanza, perchè avrebbe fatto gran torto a se stesso e non mai all' Italia. Parlò bensì effettivamente de' *pasticci reali eroici regiocomici* oltramontani adottati in un breve periodo del passato secolo da commedianti di mestieri e da Italiani ignoranti e di pessimo gusto. Il critico universale che s' innoltra a parlare d' ogni letteratura, conviene che tutto legga e che bene interpreti gli scrittori. Ma quando an-

anche il dotto Maffei e qualunque altro uomo di lettere più illustre pretendesse formare un mucchio spregevole di tutto ciò che si scrisse in quel secolo pel teatro, noi gli diremmo con rispetto ma con franchezza che s' inganna, ed avremmo dal canto nostro gl' imparziali e meglio informati. Gli faremmo risovvenire delle tragedie dell' Ingegneri, del Chiabrera, del Bracciolini, del Bonarelli, del Dottori, del Pallavicino, del Delfino, del Caraccio; come ancora delle pastorali dell' altro Bonarelli, del medesimo Chiabrera, del Bonarroti il giovine e dell' Errico; e finalmente delle commedie del Guarini, del Brignole Sale, del Malavolti, dell' Altani, del Maggi, del Porta, dell' Isa, dello Stellati, del Sermoneta, del Buonarroti, e di altre indicate. A tutte queste chi negherà il pregio della *regolarità*? Chi oserà dare il titolo in tutti i sensi sconvenevole di *pasticci drammatici*, che solo appartiensi agl' Inglesi, agli Spagnuoli ed agli Alemanni, ed anche a' Francesi prima di *Corneille* e *Moliere*? CA-

CAPO IV

Opera Musicale.

QUando con ardir felice il Rinuccini accoppiava al dramma una musica continuata, e chiamava l' attenzione dell' Europa con uno spettacolo, che tutte raccoglieva le sparse delizie che parlano efficacemente a' sensi; quando, dico, nacque l' Opera, l' Italia trovavasi ricca di opere immortali di pittura, scultura ed architettura. Essa gloriavasi allora de' talenti, e delle invenzioni di varii celebri pittori e machinisti, che seguirono Girolamo Genga, e il matematico e architetto Baltassarre Peruzzi. Possedeva illustri pittori di quadratura, come Ferdinando da Bibiena, Angelo Michele Colonna comasco scolare del Dentoni, Agostino Mitelli bolognese, il cavalier d' Arpino architetto e pittore insigne. Non vedeva fuori del suo recinto nè Noverri, nè Vestris, nè Hilverding, anzi inviava i suoi

suoi ballerini oltramonti, e i Francesi stessi scendevano dalle Alpi per apprendere la danza (*a*). I suoi Peri, Corsi, Monteverde, Soriano, Giovannelli erano allora quel che oggi sono Piccinni, Gluck, Sacchini, Cimarosa, Guglielmi, Paisielli. Or qual meraviglia che uno spettacolo, in cui poteva trionfare l' eccellenza di tanti valorosi artefici, venisse nelle prime città Italiane a gara accolto e coltivato?

Non furono delle ultime a goderne Venezia, Bologna, Roma, Torino, Napoli. Claudio Monteverde che aveva posta in musica l' *Arianna* del Rinuccini divenuto maestro della cappella di San Marco introdusse tra' Vene-

---

(a) Dalla Germania e dalla Francia chiamavansi i nostri maestri ballerini. *Du Bellai* (adduce questa testimonianza nell' *Entusiasmo* il Bettinelli) *in un suo sonetto dice che spera, venendo in Italia, di apprendere il ballo; e la Marchesa di Mantova andando in Baviera sua patria condussevi ballerini Italiani siccome una rarità prima del* 1500.

neziani il novello spettacolo armonico; e vi fu con tal magnificenza e pompa decorato, che ne volò la fama, non che per l' Italia, oltramonti. Cominciò da prima a coltivarsi il dramma musicale nelle case private de' gentiluomini, indi passò su' teatri. L' *Andromeda* di Benedetto Ferrari reggiano celebre sonatore di tiorba vi si cantò nel 1637. Vi comparve anche il *Pastore d' Anfriso*; ed innoltrandosi il secolo la *Divisione del Mondo*, dramma del parmigiano Giulio Cesare Corradi che altri ancor ne compose, vi si rappresentò con tanta splendidezza, che la città si riempì d' un numero prodigioso di forestieri. Si ripetè in Bologna sin da' primi anni del secolo l' *Euridice* del Rinuccini. La di lui *Arianna* si rappresentò pure in Roma, dove da un Porporato si compose l' *Adonia* lodato dal Crescimbeni. Più tardi poi nella medesima città si ammirarono le maravigliose invenzioni onde nobilitava la scena musicale il cavalier

Pip-

Pippo Acciajoli (*a*). Torino si contraddistinse nel 1628 per la sontuosa rappresentazione del *Vascello della felicità*, e dell' *Arione*. Prima che Napoli e Sicilia avessero un' opera tutta cantata, ebbero una festa teatrale composta di danza, di musica, e di macchine eseguita nel 1639 sotto il vicerè Ferrante Afan de Ribera nella sala del real palazzo di Napoli, nel passar che vi fece l' infanta Maria sorella di Filippo IV, che andavà in Ungheria a trovare il re Ferdinando suo sposo. Vi si eseguirono quattro balli differenti; il primo della Fama con sei cigni, il secondo delle Muse con Apollo, il terzo di nani e ciclopi, il quarto di varie deità; e vi comparve la Notte su di un carro di stelle tirato da quattro cavalli, e si cangiò più volte la scena rappresentando successivamente un tempio, il Parnasso, la fucina di Vulcano e i Campi Eli-

(a) Muratori *Annali d' Italia* all' anno 1696.

Elisi. Quali però si fussero i versi che animarono tali invenzioni, da noi s' ignora (*a*). Tra primi melodrammi rappresentati in Napoli e ripetuti altrove si contano la *Deidamia* del messinese Scipione Errico che si replicò in Venezia nel 1644, ed il *Pomo di Venere* del napolitano Antonio Basso rappresentata in Napoli nel 1645, ed il *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino pur napolitano stampato e recitato in Venezia ed altrove tante volte. Si segnalarono per la magnificenza ne' musicali spettacoli i sovrani di Mantova e di Modena stipendiando esorbitantemente cantanti dell' uno e dell' altro sesso.

Bisogna però confessare che la cura maggiore non si pose nell' elezione de' poeti. I deputati de' principi, e più gl'

(a) La memoria di questo spettacolo ci è pervenuta per una bella dipintura che ne fece il famoso pittore napoletano Domenico Gargiulo detto *Micco Spataro*.

gl' impressarii particolari, badarono a provvedersi di ottimi dipintori di prospettiva, di pratichi macchinisti, di voci squisite, e de' migliori sonatori e maestri di musica. La bella poesia che sola può somministrare alla musica il vero linguaggio delle passioni, cominciò ben presto ad occupare l'ultimo luogo.

Non è già che ne' primi tempi dell' opera mancassero in Italia buoni poeti, ma il genere stesso era tuttavia nell' infanzia. Il Chiabrera che nella lirica poesia aveva gloriosamente calcato un sentiero novello, scrivendo qualche componimento musicale, non si avvisò di seguire l' opera de' Greci. Non mancavagli l' opportunità di spiegare anche in tal genere i poetici suoi talenti avendolo il granduca di Toscana Ferdinando I prescelto ad inventare i componimenti musicali per le feste delle nozze della principessa Maria. In tale occasione compose il *Rapimento di Cefalo* piccolo melodramma di cinque atti. Tanta pompa di metri lirici, tante macchine, tanti cori, ci mostrano l' ope-

l' opera nascente al tempo del Rinuccini, benchè da questo Fiorentino rimanesse il Savonese superato per interesse e per affetto. In Firenze si rappresentò ancora alla presenza di Cosimo II sotto il nome di *Vegghia* l'altro suo dramma intitolato *Amore sbandito* pubblicato in Genova nel 1622; ma si vuole avvertire che il tanto decantato Chiabrera non si decantò mai in Italia nè pel *Rapimento di Cefalo* nè per tal *Vegghia*.

Un componimento scenico *per la musica* composta pel dì natalizio di Maria Farnese duchessa di Modena diviso in tre atti leggesi nelle poesie di Fulvio Testi. Espero recita il prologo e v' intervengono i personaggi allegorici la Notte, la Religione, la Gloria. Il primo ballo vien formato da i Crepuscoli seguaci di Espero, il secondo dalle Ninfe marine, ed il terzo da un coro di Amazzoni che intrecciano una danza guerriera. Altra breve festa fatta a Sassuolo nel dì natalizio di Francesco da Este duca di Modena scrisse

il

il medesimo poeta, in cui cantavano varie deità. Precede i recitativi di Cerere il coro seguente:

Di rai più belli
Cinto i capelli
Il Dio di Delo
Ride nel cielo.
A' bei splendori
Di nuovi fiori
Tutte superbe
Ridono l' erbe.
Del caldo austro ai fiati gravi
Ardan pur le arene Maure;
Quì tranquille, quì soavi
Susurrando ridan l'aure ecc.

Termina la festa con un altro coro che pur contiene tre strofe anacreontiche. Or quando anche non vi fossero state ariette anacreontiche sin dal XV secolo, come altrove dimostrammo, basterebbero queste del Testi a provare che il Cicognini non fu il primo ad introdurle ne' drammi; perchè le poesie del Testi cominciarono ad imprimersi sin dal 1613, e terminarono nel 1645 in vita dell' autore; ed in con-

seguenza prima della rappresentazione del *Giasone*. Vuolsi però osservare che le accennate feste del Testi sono snervate, senza azione e tessute di parti che possono sopprimersi senza che il componimento ne perisca, la qual cosa è la più sicura prova dell' imperfezione di un dramma.

Giulio Rospigliosi cardinale e poi pontefice col nome di Clemente IX si esercitò nell' opera sotto Urbano VIII. I suoi drammi di argomento cristiano recitati in Roma con applauso s' intitolano, la *Comica del cielo*, la *Vita umana*, la *Sofronia*, la *Datira*, oltre ad altri due di soggetto morale intitolati *Dal male il bene*, e *Chi soffre spera*. Essi insieme con *s. Eustachio* tragedia rimasero inediti, e se ne serbano copie manoscritte da alcuni signori Romani.

Si distinse nell' opera intorno al 1628 Andrea Salvadori fiorentino, i cui melodrammi *Santa Ursola*, *Flora*, *Medora* ed altri si fecero rappresentare con magnificenza da' granduchi di To-

sca-

scena. Alla buona riuscita di essi contribuì singolarmente la dolcissima voce e la maestria di cantare di Vittorio da Spoleto attore maraviglioso, *quo nemo neque nostra neque patrum memoria toto orbe terrarum praestantior est auditus* (a); e pure in quel tempo si ammirarono per la voce e per l'arte di modularla il Campagnuola, l'Angelucci, il Gregorio.

Con lode particolare coltivò l'opera Ottavio Tronsarelli pur fiorentino morto nel 1641. Riscosse molti encomii il di lui dramma intitolato *Catena di Adone* composto espressamente per una contesa insorta fra due cavalieri di gran riguardo Giovanni Giorgio Aldobrandini e Giovanni Domenico Lupi, per due famose cantatrici, ad oggetto di decidersi qual delle due fosse la più eccellente per soavità di voce e per arte di cantare. Chiamavasi l'una *Chec-*

(a) Vedasi la Parte I della *Pinacoteca* dell' Eritreo.

ca della Laguna, perchè abitava in quella parte della città che conteneva alcune acque stagnanti a modo di laguna. Era l' altra *Margherita Costa* pel canto e pel suo vergognoso traffico famosa. Davasi nel melodramma ad entrambe parte eguale perchè potessero a competenza mostrare senza svantaggio il proprio valore. Ma la prudente consorte del principe Aldobrandini non ne permise l' esecuzione; e l' opera fu rappresentata da *eunuchi* (*a*) nel palagio del marchese Evandro Conti a' Monti, e secondo il racconto del Baglioni toccò all' insigne pittore ed architetto regnicolo il cavalier d' Arpino ad ordinarne e a dipingerne le scene.

Ma questi eunuchi sostituiti alle cantatrici nel dramma del Tronsarelli ci chiamano alla memoria un osservazione fatta sulla nostra *Storia de' Teatri* del 1777 dall' erudito estensore di quel tempo delle Romane Efemeridi lettera-rie

(a) *Pinacoteca* Parte III.

rie. Egli desiderava che vi si fosse mentovata l'*inumana usanza, malgrado delle leggi introdotta, di mutilare i giovanetti cantori, investigando in qual tempo fossero stati ammessi sulle scene*. Per soddisfare in parte a tal curiosità nell' ampliar quest' opera sin dal 1780 cercammo di supplire colle illazioni che soggiugneremo, al difetto di decisivo monumento.

Chi non sa quanto antica sia questa barbarie, ed in quanti paesi per diversi fini tutti abjetti e vili adoperata? Sin tra gli Assiri, se crediamo ad Ammiano Marcellino, Semiramide introdusse nella sua reggia l' uso di mutilare i cortigiani, allorchè ella regnava sotto il nome e gli abiti del suo figliuolo, per confondere la propria voce femminile colle altre effemminate per arte. Secondo Gioseffo ebreo Nabucco ne diede il primo esempio facendo smaschiare gli schiavi Ebrei. Claudiano contra Eutropio pretese che i Parti, per raffinamento di lascivia, cominciassero a praticarlo per conservare più lungo tem-

 po

po la gioventù de' loro cinedi. Alcuni usurpatori dell' altrui regno per mezzo della castrazione vollero togliere a' popoli la speranza di successione ne' legittimi signori detronizzati e lasciati in vita. Presso gli Egizii, secondo Diodoro Siciliano, essa fu pena dell' adulterio. I Persiani, secondo Pietro della Valle, se ne valsero per castigo delle deflorazioni. Gli Affricani poveri la convertirono in un ramo di commercio abominevole divenuto necessario per la matta gelosia de' serragli orientali. Gli Eunuchi fra' Romani furono servi addetti alla cura de' letti, come accenna Apulejo, e per tal uso venivano per vanità e per lusso ricercati fin anco dalle meretrici, a quel che leggesi in Terenzio, da cui un eunuco è chiamato *monstrum hominis*. Alessandro Severo, secondo Elio Lampridio, dava agli eunuchi il titolo di *terza specie umana*, e gli escluse affatto dal suo servigio, confinandoli ai bagni delle femmine; di che è da vedersi Lorenzo Pignorio *de Servis et*

co-

corum apud veteres ministeriis (*a*). Per una descrizione di Petronio citata da Girolamo Mercuriale *de Arte Gymnastica* libro II, cap. 5, troviamo ancora i servi spadoni occupati a segnare *i falli* de' giocatori di palle. Chi ignora poi quanto poco fossero gli eunuchi favoriti da' legislatori? Soggiaceva alla pena della legge Cornelia chi avesse castrato un uomo (*b*). Domiziano, al dir di Stazio (c), e Nerva, secondo Dione, vietarono espressamente la castrazione. Adriano con un suo rescritto condannò alla morte chi si lasciasse castrare, chi l'ordinasse, ed il norcino che l'eseguisse. Pena di morte posevi ancora Costantino (*d*).

x 4 Leo-

(a) Nel tomo III de' *Supplimenti* di Giovanni Poleni alle *Antichità* di Grevio e Gronovio.

(b) L. III, § 4, 5, et 6 *Al Legem Corneliem de' Sicariis*.

(c) *Qui fortem vetat interire sexum, Via Domit. Sylva* IV.

(d) L. I *Cod. de Eunuchis*.

Leone Augusto in niun luogo permise a' Romani quest' atrocità, ed ai barbari solo in qualche parte (*a*).

Contuttociò, per quanto gli eunuchi venissero perseguitati dalle leggi, avviliti negli esercizii più immondi, spregiati nelle società, scherniti dagli scrittori amici dell' umanità (*b*), non mai si giunse ad estirpare quest' abuso inumano, ch' empie la terra di mostri imbelli schifosi detestabili. Gli eunuchi si sono perpetuati, e ad onta della ragione e del buon senno non solo nella China, nella Turchia e nella Persia, dall' abjezione della schiavitù più umiliante passano a' posti ragguardevoli; non solo nella decadenza dell' Impero molti di essi divennero consoli e generali, come i Narseti, i Rufini, gli Eutropii: ma noi, noi stessi gli ascoltiamo gorgheggiare nelle chiese, e rappresentar da Alessandro e da Cesare ne' nostri teatri. Con-

---

(a) L. II *Cod. de Enunchis*.
(b) Ammiano Marcellino libro I.

Contenti gli antichi delle voci naturali de' loro attori ancor nelle parti femminili, non mai pensarono a valersi degli eunuchi sulle loro scene. I Cinesi soli par che avessero avuti musici castrati; ma sebbene di essi, come narrammò nel tomo I, si servissero ne' musicali trattenimenti dati nelle stanze delle imperatrici, non gli adoperarono mai nelle recite teatrali. Ne' tempi mezzani nè anche in Europa si ammisero nelle grandi feste musicali, ne' tornei, ne' caroselli. Nè tra' giullari e ministrieri che cantavano per le case de' signori, nè tra' buffoni che in qualunque modo, secondo Albertin Mussato, cantarono su' teatri d' Italia, si vide mescolata cotal genia.

Potrebbe affermarsi sulla storia che tra' Greci cominciasse la castrazione ad usarsi per mestier musicale, trovandosi tra essi introdotta intorno al secolo XII. Ciò rilevasi da un passo di Teodoro Balsamone già da noi citato, il quale visse in quel secolo: *olim cantorum ordo non eunuchis, ut hodie fit, constitueba-*

batur, sed ex iis qui non erant ejusmodi (a). Eranvi dunque in Grecia nel XII secolo musici castrati; ma dal non trovarsene poscia fatta menzione può argomentarsi che fosse cessata sì bella usanza di assottigliar la voce per l'ordine de' cantori.

Le Nazioni settentrionali aliene da questo obbrobrio in ogni tempo, nel venire a dominare ne' paesi occidentali del Romano Impero, non poterono comunicar loro ciò che esse detestavano o felicemente ignoravano.

Forse gli Arabi soggiogata la Spagna ed acquistatane la naturalità, ed oppressa la Sicilia ed alcune terre della Puglia e delle Calabrie, colla voce de' loro laidi eunuchi Affricani ne poterono risvegliar l'idea. Certo è che la Spagna e l'Italia hanno avuto sopra le nazioni moderne il vergognoso primato di rinnovare l'usanza di smaschiare la gioventù, e di addestrarla.

(a) Scolii al Concilio Trullano, Can. IV.

la così malconcia ad esercitare il canto, e par che abbiano l'abbominevole privilegio di continuarlo. Io ho unita la Spagna all'Italia per la rinnovazione di questa usanza infame. Alcuni declamatori però traspiantati in Italia quando dalla Spagna si discacciò la Società Gesuitica, vennero ad inveire contro l'Italia per sì vituperosa consuetudine, e con *filosofica* saviezza si guardarono di accennare neppure a mezza bocca che la Spagna ugualmente partecipi di questa vergogna. Fu ciò in essi mala fede o ignoranza? Io nel fior degli anni miei ascoltai cantare per le chiese di Napoli *el tiple* (il soprano) *Pepito* castrato Spagnuolo, prima che mi recassi in Ispagna; e poi il rividi, ed ascoltai in Madrid per più anni in compagnia di *Narciso*, di *Pellegrino* ed altri più oscuri castrati tutti Spagnuoli. La real Cappella di quella corte (al cui servizio era addetto il nominato *Pepito* e *Narciso* allorchè io colà dimorava) è servita da nu-

me-

meroso coro di castratini educati espressamente in un collegio per cantare in essa le divine laudi. Nella real chiesa dell' Incarnazione pure di Madrid tra' sacerdoti che vi uffiziano, si veggono (almeno vi si vedevano nel lungo mio soggiorno di diciotto anni colà) molti vecchi ecclesiastici smaschiati. Ciò è storia nota in Europa; ed il celebre *Giorgio Luigi le Clerc conte di Buffon* riconobbe in Ispagna non meno che in Italia lo stesso mal tollerato abuso. Or perchè l' *Arteaga* ed altri apologisti suoi confratelli dissimularono che la Spagna ha coll' Italia commune siffatta taccia? All' occhio della filosofia moderna è forse detestabile sol quando è italiano un cantante evirato? E come poterono cotali declamatori credere che tutti ignorassero che sin dal XVI secolo tanto abbondassero gli eunuchi nella penisola di Spagna, quando una bolla di Sisto V ci convince che non erano pochi, e che arrogavansi il diritto di contrarre matrimonii colle donne,

sic-

siccome i veri uomini fanno (a)? L'Italia poi che, al dir dell'erudito Maffei, e nel bene e nel male suole andare innanzi ai concorrenti e soprastare, addottrinò così bene nel canto i suoi castrati, e tanti n' ebbe che potè fornire all'Europa tutta molte voci soprane conservate in quest'infelici con tanto oltraggio della natura.

Ma qual fu l'epoca vera in cui codesti moderni non guerrieri Narseti, in vece di occuparsi ne' ministeri de' serragli e de' giardini orientali, si rivolsero nell'una e nell'altra Esperia ad esercitar la musica? Non apparisce. Si nota solo dagl'intelligenti che i teologi moralisti del XVI secolo non muovono la questione, *se lecito sia castrare per formare un musico*; nè pare che ciò prendesse ad investigarsi prima del secolo XVII. Adunque non molto pri-

---

(a) Di ciò fe pur menzione l'exgesuita Artenga. Or perchè solo contro l'Italia egli si scagliava per la castrazione?

prima di tali ricerche dovettero esser numerosi i musici castrati.

Cerchiamo almeno con qualche argomento negativo di farci la strada ad indagare il tempo in cui salirono sulle scene. Il mentovato modanese Orazio Vecchi nel voler far cantare l' *Anfiparnaso* si sarebbe ridotto a valersi del Brighella, del Dottore, del Pantalone, se a suo tempo si fossero usate in teatro le voci artificiali de' castrati? E se il fiorentino Rinuccini gli avesse ne' suoi melodrammi adoperati, il Vecchi gli avrebbe ricusati? L' ultimo dramma del Rinuccini s' impresse nel 1608; nè da più diligenti scrittori che del tentativo da lui fatto insieme col Peri, col Corsi e col Caccini hanno favellato, si accenna che si valessero di eunuchi; cosa che certamente non avrebbero omessa a cagione della novità. Possiamo dunque con molta probabilità affermare che almeno sino a i primi dieci anni del secolo XVII i teatri italiani non risonarono delle note di siffatti cigni infelici che mercano

a si

a sì gran prezzo l' inutile acutezza della voce. Sappiamo poi che il lodato Tronsarelli finì di vivere nel 1641, e che la *Catena di Adone* si cantò qualche anno prima, giacchè egli ebbe agio di raccorne le censure e replicarvi, scagionandosi della mancanza d' invenzione imputatagli, siccome narra l' Eritreo. Ma questo letterato parlandoci di eunuchi sostituiti alle cantatrici nel dramma riferito non mostra che gli spettatori se ne fossero maravigliati, nè scrive di essersi proposto quel cambio come novità. Da ciò si deduce che *molti anni* prima del 1640 (in cui scrisse Pietro della Valle che erano essi assai comuni sulle scene italiche) gli eunuchi si erano introdotti ne' nostri melodrammi. Ora riducendo discretamente questi *molti anni* a soli dodici o quindici, noi risaliremo intorno al 1625, E così se per ora non possiam dire precisamente l' anno del primo melodramma recitato dagli eunuchi, avremo almeno stabilito che l' epoca della loro introduzione sulla scena si chiuda

cer-

certamente nello spazio che corre dall' anno 1610 al 1625.

In questo periodo adunque l' opera italiana contrasse coll' umanità il demerito di aver tolto ogni orrore alla castrazione, facendo assaporare e premiando esorbitantemente l' artificiale squisitezza delle voci. Ma chi sa quando l' Italia si purgherà di tal macchia colla gloria di bandir dalle sue scene la nojosa uniformità recatavi dagl' invincibili pregiudizii di tali attori che per tanto tempo ne ha scemato il diletto? Ciò avverrà appunto quando scosso il volontario stupore gli uomini giungano a comprendere che oltre a i Tenori con tanto diletto ascoltati, le dolcissime naturali voci delle femmine fanno in iscena, senza che si violenti la natura, quanto mai sanno eseguire le non naturali de' castrati. Noi nel nostro secolo XVIII ne abbiamo avuti luminosi esempli nella Cuzzoni, nella Tesi, nella Faustina, nell' Astroa, nella Mingotti, nella Gabrieli, nella Toti, nella Bandi, nella Correa Spagnuola. Soprattutto quale in-

con-

concepibile superiorità non avea Angelica Bilington sopra il castrato Mattucci sul nostro teatro di San Carlo, tutto che questi avesse una voce eccellente?

E forse di tali esimie voci femminili mancarono nell' età passata? Sin dal principio del secolo si ammirarono singolarmente la romana Caterina Martinella morta in Mantova nel 1608, la Caccini, le Lulle Giulia e Vittoria, la Moretti, l' Adriana ecc. Oltre alle prelodate Checca della Laguna e Margherita Costa, Erirreo ne nomina un' altra come una delle più eccellenti de' tempi suoi, cioè Leonora Baroni figlia della nominata bella Adriana di Mantova (a). Non increscea al lettore di udire con qual trasporto favelli di questa Leonora un intelligente di musica che l' avea più volte ascoltata. " Ella è fornita d' ingegno e di ottimo gusto, capace di discernere la buona dalla cattiva musica, intendendola benissimo ed

(a) *Pinacoteca* Parte II.

avendo anche composto alcuna cosa, ond'è che canta con fondamento e sicurezza. Esprime anche e pronunzia perfettamente. Non si pregia di esser bella, ma senza essere civetta sà piacere,. Canta con pudore ma franco, con modestia ma nobile e con grazia e dolcezza. La voce di lei è soprana distesa, giusta, sonora, armoniosa. Ha l'arte di addolcirla e rinforzarla senza stento, senza far visacci, boccacce, storcimenti" . . . » I suoi slanci e sospiri non son punto lascivi: gli sguardi nulla hanno di impudico: il gestire proprio di una donzella onesta. Passando da un tono all'altro fa talvolta sentire le divisioni de' generi enarmonico e cromatico con tal destrezza e leggiadria che incanta tutti" (a). Che se tanto può attendersi dallo studio delle don-

(a) *Pietro Bayle* che ciò rapporta, afferma di averlo tratto da un *Discorso sulla Musica Italiana* impresso colla *Vita di Malherbe* a Parigi nel 1672.

donne, quali vantaggi maggiori ne presentano le voci de' castrati, perchè non abbiano a sbandirsi dalle scene italiche? Sarebbe tempo che l'arte e la natura oltraggiate rivendieassero i loro dritti. Un filosofo Italiano per amor dell'umanità impiegò le sue meditazioni per salvar dalla morte gli uomini rei; or non sarebbe ancor meglio impiegata la voce de' veri dotti a muovere la potenza e la pietà de' principi spagnuoli ed italiani per salvar tante vittime innocenti dalla spietata ingordigia che consiglia e perpetua sì barbara ed umiliante mutilazione? (*a*).

 Gia-

(a) Allorchè io nel 1789 produssi il tomo IV di questa Istoria Teatrale, e tali desideri formai per l'esiglio perpetuo de' castroni dalle scene Europee, io qualche anno prima l'avea sperato sull'abominio che per essi avea mostrato nel suo regnato il Cattolico Re Carlo III Borbone. Ma le circostanze impedirono per avventura che l'evento secondasse i miei voti. Nelle ultime vicende dell'Europa si è sperato con più fondamento. Risuonò, è vero, sulle scene del Teatro Reale di Napoli la voce del musico Vel-

Giacinto Andrea Ciccognini fiorentino mostrò tanta inclinazione alle cose teatrali, che, oltre allo studio che pose in inventare o tradurre varii drammi, non eravi compagnia comica ch' egli non conoscesse, nè attore abile di cui non cercasse l' amicizia. Arrivò a tal cecità che è fama di aver pensato una volta a dare un suo figliuolo in potere di *Frittellino* notissimo attore di que' tempi perchè apprendesse da lui l' arte di rappresentare (*a*). Coltivò ancora il dramma musicale, e ne compose uno assai allora applaudito nelle nozze di Michele Porretti principe di Venafro e di Anna Maria Cesi fatto rappresentare con

Velluti che vi cantò sino agli ultimi dì della state dell' anno 1808; ma ne partì in fine, e l' eccellente cantatrice Sessi provò col fatto che le donne istruite e dotate di voci felici esprimeranno sempre con verità ed energia le passioni de' personaggi principali dell' opera eroica.

(a) Eritreo nella *Pinacoteca*.

con magnificenza reale. Nel suo *Giasone* pubblicato nel 1649 interruppe il recitativo con quelle stanze anacreontiche le quali diconsi *arie* usate ancor prima di lui dal Testi, dal Salvadori e dal Rinuccini, e prima di tutti dal Notturno nel XV secolo.

Ma una filza inutile di nomi di scrittori di opere in musica di tal secolo sarebbe una narrazione ugualmente nojosa per chi la legge e per chi la scrive. Essi furono assaissimi e quasi tutti al di sotto del mediocre, se si riguardi ai pregi richiesti nella poesia rappresentativa. Furono i loro drammi notabili per le sconvenevolezze, per le irregolarità, per le apparenze stravaganti simili a' sogni degl' infermi, per un miscuglio di tragico e di comico e di eroi, numi e buffoni, per istile vizioso, in somma per tutto ciò che ottimamente vi osservò il prenominato abate *Arteaga*. Di maniera che allora non fu il dramma musicale italiano meno stravagante che le rappresentazioni spagnuole, inglesi ed allemanne. So-

lo è da notarsi che ne' primi tempi l' opera tirava i suoi argomenti dalla *mitologia*, la quale agevolmente apprestava di grandi materiali per le decorazioni e per le macchine che maravigliosamente si eseguivano da insigni artefici. Si rivolse poi a ricavarli dalla *storia*, pigliando il miglior sentiero; ma pure la poesia vi avanzò poco, e lo spettacolo scemò di pregio per l'apparato. I primi ad esercitarvisi non ne acquistarono nome migliore. Appena possiamo eccettuar dalla loro calca, il dottor Giovanni Andrea Moniglia lettore in Pisa satireggiato da Benedetto Menzini sotto il nome di *Curculione* (a). Egli fu poeta nella corte di Toscana, e morì all'improvviso nel settembre del 1700. I di lui melodrammi ebbero allora gran voga, ed oggi appena si sa che si rappresentarono. Anche il Lemene cavaliere lodigiano poeta non dispregevole ad onta de' difetti

C

(a) Vedi specialmente la Satira III.

freci del suo tempo, compose melodrammi non cattivi. Ne compose anche il Capece, il Minato poeta della corte di Vienna, ed Andrea Perrucci siciliano autore della *Stellidaura* impressa nel 1678 e cantata nella sala de' vicerè in Napoli e dell' *Epaminonda* impresso e cantato nel 1684. Laonde non ci tratterremo su tanti altri melodrammatici rammentati dal Mazzucchelli, dal Crescimbeni e dal Quadrio, nè sull' *Achille in Sciro* del marchese Ippolito ferrarese rappresentato in Venezia nel 1663, nè sull' *Attilio Regolo* del veneziano Matteo Noris impresso nel 1693 in Firenze, i quali illustri nomi de' tempi andati attendevano un ingegno assai più sublime per trionfar sulle scene musicali. Accenneremo solo di passaggio che Alessandro Guidi pavese dagli Arcadi convertito alla buona poesia, scrisse prima della sua conversione letteraria l' *Amalasunta in Italia* rappresentato in Parma nel 1681. Nè passeremo oltre senza aver fatto motto dell' opera buffa che si coltivò

 con

con qualche successo e forse con molto minore stravaganza anche per la poesia, come si vede nelle *Pazzie per vendetta* di Giuseppe Vallaro, nel *Podestà di Coloniola*, nelle *Magie amorose* del nominato Giulio Cesare Sorrentino vagamente decorato, e nel piacevole componimento allegorico di due parti la *Verità raminga* di Francesco Sbarra.

CAPO V

Rappresentazioni chiamate Regie: Attori Accademici: Commedianti pubblici.

Siccome non va nella società esempio più pericoloso per la virtù che il favore dichiarato per un immeritevole: così non v' ha nelle lettere più dannoso spettacolo che il trionfo della stravaganza. Il mal gusto prosperoso perverte i deboli e gli conquista, mentre il vero buon gusto ramingo va mendicando ricetto fra pochi sconosciuto dalla moltitudine; nella stessa guisa che un

un uomo probo e pieno di non dubbio merito rimane confuso tralla plebe in una società corrotta, dove tutti gli sguardi e gli applausi e le decorazioni e le ricchezze si attira la malvagità ingorda e l'impostura luminosa.

Le stranezze dell'opera in musica accompagnata da tutti gli allettamenti della vista e dell'udito fecero sempre più intorno alla metà del secolo comparire insipide e fredde le rappresentazioni regolari tragiche e comiche; e queste si videro in un tempo stesso abbandonate dagli attori accademici e dagl' istrioni e commedianti pubblici. Gli uni e gli altri s' invaghirono della nuova foggia di commedie spagnuole, che gl' Italiani, non osando dar loro il nome di commedie e tragedie, chiamarono *opere regie*, *opere sceniche*, *azioni regicomiche*, nelle quali alternava il buffonesco e l' eroico, le apparenze fantastiche e la storia, e la vita civile ed il miracoloso. Altre favole si formarono ad imitazione di quelle dette di *espada y capa* ripiene di

di evenimenti notturni, di ratti, puntigli, duelli, equivoci, raggiri e sorprese al favor *de los mantos*. Queste novità tirarono per qualche tempo l'attenzione; ed allora si tradussero *Calderòn*, *Moreto*, *Solis*, *Roxas* ecc.

Allora si composero le commedie di Giambatista Pasca napoletano, il *Cavalier trascurato*, la *Taciturnità loquace*, il *Figlio della battaglia*, la *Falsa accusa data alla Duchessa di Sassonia*, imitazioni libere del teatro spagnuolo pubblicate dal 1652 al 1672. Raffaele Tauro bitontino allora produsse dal 1615 al 1690 le *Ingelosite Speranze*, la *Contessa di Barcellona*, il *Fingere per vincere*, l'*Isabella* o la *Donna più costante*, la *Falsa Astrologia*; traduzioni alterate del *Calderòn* e di altri spagnuoli. Allora il Pisani toscano compose le sue favole sul medesimo gusto. Lionardo de Lionardis nel 1674 pubblicò il *Finto Incanto*, che è *el Encanto sin encanto* del medesimo *Calderòn*. Il canonico Carlo Celano nato in Napoli nel 1617

e mor-

e morto nel 1693, col nome di *Don Ettore Calcolona* tradusse con libertà e rettificò varie commedie spagnuole, come può osservarsi nelle sue date alla luce più volte in Napoli ed in Roma, l'*Ardito vergognoso*, *Chi tutto vuol tutto perde*, la *Forza del sangue*, l'*Infanta villana*, la *Zingaretta di Madrid*, *Proteggere l'Inimico*, il *Consigliere del suo male* ecc. Ho detto che *rettificò* (con pace del *Lampillas*) i difetti principali degli originali, perchè in fatti ne tolse le irregolarità manifeste; sebbene non vò lasciar di dire che alle favole che fece sue traducendole liberamente, manchi la grazia e la purezza e l'eleganza della locuzione del *Solis* e del *Calderòn*, e l'amabile difficoltà della versificazione armoniosa. Similmente tradussero ed imitarono le commedie spagnuole Ignazio Capaccio napoletano, Pietro Capaccio catanese, Tommaso Sassi amalfitano, Andrea Perrucci traduttore ed imitatore nel 1678 del *Convitato di pietra*, ed Onofrio di Castro autore del-

della commedia la *Necessità aguzza l' ingegno*, in cui si vede qualche regolarità unita ad un' immagine di comico di carattere alla maniera spagnuola, con uno stile che spira tutta l' affettazione di quel tempo di corruttela.

I pubblici commedianti che aveano inventate in quel secolo con lor vantaggio e buon successo nuove maschere per contraffare le ridicolezze delle diverse popolazioni che compongono la Nazione Italiana, recitavano le loro commedie dell' *arte* tessute solo *a soggetto* senza dialogo premeditato, come le cinquanta pubblicate nel 1611 dal commediante Flaminio Scala. Ma l' Arlecchino che ogni dì ripeteva in mille guise le medesime lepidezze, cominciava ad invecchiare, mentre l' opera in musica stendeva rapidamente i suoi progressi. Laonde alla mancanza del concorso nel loro teatro pensarono i commedianti di riparare colle accennate imitazioni delle commedie spagnuole, e con altre ancora più difettose, come il *Conte di Saldagna*, *Bernardo del*

Car-

Carpio, *Pietro Abailardo* ecc. E queste sono le commedie spagnuole *sfigurate* più dagl' istrioni, come accenna Carlo Goldoni, le quali il *Lampillas* supponeva che fossero le altre soprannomate tradotte da' letterati e *purgate*, come dicemmo, *da' difetti principali*. E questi sono, e non altri i *pasticci drammatici* accennati dal Maffei, che il lodato *Andres* applicava per difetto di perizia nella storia teatrale, a tutto ciò che si compose in quel secolo pel teatro italiano.

Ma queste cose toglievano di giorno in giorno il credito al teatro istrionico, senza impedirne la desolazione. La moltitudine si affollava sempre con maggior diletto ed avidità alla scena musicale piena di magnificenza che allettavano potentemente più di un senso. Opposero allora i commedianti decorazioni a decorazioni e musica a musica, e si sostennero anche un poco con farse magiche ripiene di apparenze, di voli, di trasformazioni, e con in-

intermezzi in musica, passeggieri ripari a' loro continui bisogni,

Contribuiva parimenti al loro discredito la destrezza degl' Italiani più culti nell' arte rappresentativa. Gl' Istrioni non furono sempre i migliori attori. Le Accademie letterarie de' Rozzi e degli Intronati che tornarono a fiorire nel XVII secolo, quella brigata di nobili attori che rappresentava in Napoli le commedie a soggetto del Porta, gli Squinternati di Palermo, di cui parla il Perrucci ed il Mongitore, i nobili napoletani Muscettola, Dentice, Mariconda che pure recitarono eccellentemente, facevano cadere in dispregio la maniera per lo più plebea caricata declamatoria de' pubblici commedianti. Il celebre cavalier Bernini nato in Napoli, e che fiorì in Roma dove morì nel 1680, rappresentava egregiamente diversi comici caratteri (*a*). Il famoso pit-

(a) Baldinucci Decennale II, Parte I del secolo V.

pittore e poeta Satirico napoletano Salvador Rosa morto in Roma nel 1673 empì quella città non meno che Firenze di meraviglia per la copiosa eloquenza estemporanea, per la grazia, per la copia e novità de' sali, e per la naturalezza onde si fece ammirare nel carattere di *Formica* personaggio raggiratore come il *Coviello* ed il *Brighella*, ed in quello di *Pascariello*. La di lui casa in Firenze divenne un' accademia letteraria sotto il titolo de' *Percossi*, ove intervenivano l'insigne Vangelista Torricelli, il celebre Carlo Dati, l' erudito Giambatista Ricciardi, i dotti Berni e Chimentelli ecc.; ed in essa rappresentavansi in alcuni mesi dell'anno piacevolissime commedie. Le parti serie sostenevansi da Pietro Sacchetti, Agnelo Popoleschi, Carlo Dati e dal Ricciardi. Il dottor Viviani fratello del riputato matematico Vincenzio faceva la parte di *Pasquella*. Luigi Ridolfi nella parte contadinesca di *Schitirzi* da lui inventata fu decantato come il miracolo delle scene. *Quan-*

to

to poi al Rosa (aggiugne il citato Baldinucci che ciò racconta) *non è chi possa mai dir tanto che basti, dico della parte ch' ei fece di* Pascariello; *e Francesco Maria Agli negoziante Bolognese in età di sessanta anni portava a maraviglia quella del Dottor Graziano, e durò più anni a venire a posta da Bologna a Firenze lasciando i negozii per tre mesi, solamente per fine di trovarsi a recitare con Salvadore, e faceva con esso scene tali, che le rise che alzavansi fra gli ascoltatori senza intermissione o riposo, e per lungo spazio, imponevano silenzio talora all' uno talora all' altro; ed io che in que' tempi mi trovai col Rosa, ed ascoltai alcuna di quelle commedie, so che verissima cosa fu che non mancò alcuno che per soverchio di violenza delle medesime risa fu a pericolo di crepare.*

Oltramonti ancora si fecero applaudire nelle parti graziose e piacevoli Michelangelo Fracanzano figliuolo di Ce-

Cesare celebre e sfortunato pittore napoletano, e Tiberio Fiorillo. Michelangelo rappresentava estemporaneamente la parte di *Pulcinella* avendola studiata sin dalla fanciullezza da Andrea Calcese ammirato in tal carattere in Napoli ed in Roma (*a*), e da Francesco Baldo, dal quale ricevè anche in dono la maschera stessa usata dal primo di lui maestro il nominato Calcese (*b*). Alcuni francesi testimoni oculari degli applausi che riscuoteva la maniera graziosa ed il motteggiar di Michelangelo in Napoli, tornando a Parigi ne divolgarono di tal maniera i pregi che egli venne colà chiamato nella giova-

 nez-

(a) Di lui parla Andrea Perrucci nella sua *Arte rappresentativa*.

(b) Vuolsi avvertire che questa maschera di Pulcinella non era miga caricata mostruosamente come poi si alterò col dipartirsi dalla prima. Era al contrario un ritratto naturale del volto di un villano di Acerra brutto e naturalmente buffonesco, ma non mostruoso.

nezza di Luigi XIV. Piacque il suo giuoco scenico naturale e grazioso; ma come poteva dilettar pienamente in Francia un carattere di cui non aveasi idea veruna, ed un dialetto sconosciuto come il napoletano? Pur non lasciò di eccitare il riso e di fare in parte conoscere il proprio valore, e gli fu continuata la pensione assegnatagli di mille luigi, colla quale soccorse e chiamò presso di se i suoi genitori, ed in seguito prese moglie e visse con decenza sino al 1685. Più ammirato fu nella medesima città di Parigi l'altro napoletano Tiberio Fiorillo conosciuto col nome di *Scaramuccia*. Egli seppe meglio mostrare a' Francesi i suoi talenti facendo valere la somma sua arte pantomimica di maniera che poco o nulla gli nocque il patrio linguaggio. È troppo noto che egli come attore soltanto controbilanciava il gran *Moliere* che come autore ed attore quivi spiegava gl'inimitabili suoi talenti. Non è men noto che il *Moliere* non isdegnò di

apprendere da Scaramuccia i più fini misteri dell' arte di rappresentare, assistendo incessantemente ad ascoltarlo per copiarne l' espressiva grazia e naturalezza. È noto altresì che lo stesso *Moliere* non vide mai così pieno il proprio teatro come ne' quattro mesi che Scaramuccia abbandonò Parigi l'anno 1662 per venire in Napoli a vedere i suoi parenti; e che al di lui ritorno i Parigini accorsero di bel nuovo alla Commedia Italiana, ed in tutto il mese di novembre non si curarono de' capi d' opera che produceva *Moliere*. Scaramuccia poi rinunziò al teatro; e Menagio applicò a lui quel motto, *homo non periit, sed periit artifex*, perchè più non vi comparve. " Egli (aggiugnesi nella collezione de' di lui motti detta *Menagiana*) fu il più perfetto pantomimo de' nostri tempi; *Moliere* original francese non perdè mai una rappresentazione di quest' originale italiano ". Egli morì vecchio in Parigi nel 1694, lasciando ad un suo figliuolo

 sa-

accendere il valsente di centomila scudi (a).

CAPO VI

Teatri Materiali.

Molti teatri si eressero in Italia nel secolo XVII da' valorosi architetti; ma i più considerabili furono quello di Parma, di San Giovanni Crisostomo in Venezia, di Fano, e di Tordinona in Roma.

Il teatro di Parma non fu opera del Palladio terminata dal Bernino come alcuno affermò; nè si chiamava Giambatista Magnani l'architetto che vi fu impiegato, come leggesi nel trattato *del Teatro*, e nelle *Lettere* sopra la Pittura dell' Algarotti, e nel *Discorso* premesso alle sue tragedie dal Bettinelli. Giambatista Aleotti di Argenta ingegnere il-

(a) Così narrasi nella *Vita* che se ne scrisse in Francia da un suo conoscente.

illustre nell' architettura idraulica, nella civile e nella militare, il fe costruire d' ordine del duca Ranucio I Farnese nel 1618. Si aprì secondo la prima costruzione nel 1619, dedicandosi *a Bellona e alle Muse*, come leggesi nell' iscrizione latina soprapposta al proscenio. Si ampliò poscia e si prolungò dal marchese Enzio Bentivoglio, e si rendè capace di tal numero di persone che nelle feste celebrate l' anno 1690 per le nozze di Odoardo Farnese con Dorodea Sofia di Neoburgo, vi si contarono quattordicimila spettatori (*a*).

La figura di questo teatro è mistilinea congiungendosi a un semicerchio due rette laterali. La scena dal muro alla bocca del proscenio ha di lunghezze 125 piedi parigini e 93 di larghezza. La platea larga 48 ha una scali-

 na-

(a) Tale fu il calcolo fattone da Giuseppe Notari citato dal cavalier Tiraboschi nel libro III del tomo VIII della *Storia della Letteratura Italiana*.

nata di quattordici scaglioni ed un gran palco ducale nel mezzo. Sopra di essa si alzano due magnifiche logge, l'una d'ordine dorico, l'altra d'ordine jonico, ciascuna con una scalinata di quattro sedili. Il nominato autore dell'opuscolo del *Teatro* osserva che la bocca del palco scenico eccessivamente angusta e molto lontana dalla scalinata nuoce al vedere, là dove si avrebbe potuto far più larga e più vicina agli spettatori; e così parve anche a me allorchè vidi la prima volta quel gran teatro. I lati retti della platea congiunti alla strettezza della bocca del palco occultano a chi siede lateralmente buona parte della scena. Oltre a ciò si oppone al solito effetto della simmetria l'architettura dei due grandi ingressi laterali posti fra la scalinata ed il proscenio, essendo ornati di due ordini diversi dal rimanente. Ma la magnificenza, la vastità, l'artificio onde è costrutto, per cui, mal grado di tante centinature, colonne isolate, agetti e risalti, parlando ancor sottovoce da

una

una parte si sente distintamente dall' altra; tutto ciò farà sempre ammirar questo teatro come uno de' più gloriosi monumenti dell' amor del grande e della protezione delle arti che mostrarono i principi Farnesi. Ed oggi singolarmente che i teatri trovansi tanto lontani dall' antica solidità e magnificenza, non è picciol vanto per l'Italia e per lo stato di Parma il potere additare un teatro tanto magnifico e poco lontano dalla maniera antica, specialmente agli stranieri avvezzi a' loro teatri assai meschini. Non pertanto per la medesima vastità (per cui ha potuto un tempo servire per una specie di naumachia, come dimostrano le antlie e i sifoni, per li quali ascendeva l'acqua per inondare l'orchestra) esso non è più in uso, e solo rimane esposto alla curiosità de' viaggiatori; ed increscie il vedere che sin dal 1779 quando io lo vidi, mostrava talmente i danni del tempo e dell' abbandono che non senza qualche ritegno si monta-

 ta-

tava sulla scena per osservarsi minutamente.

Celebra per le pompose rappresentazioni musicali che vi si eseguirono, è il teatro di San Giovanni Crisostomo di Venezia. Non fu il principe che fe costruirlo, ma alcuni nobili particolari che soggiacquero alla spesa. La costruzione fu nella nuova maniera con *palchetti* sostituiti modernamente alle antiche scalinate, cioè con più ordini di stanzini collocati a guisa di gabbie l'un sopra l'altro, i quali avendo l'uscita a' corridoi, lasciano il passaggio alla voce per dissiparvisi, in vece di essere rimandata alla scena. Non può negarsi che tali stanzini diano alle brigate che vi si chiudono, comodo di conversare, prender rinfreschi e giocare. Ma se si riguarda al fine principale delle sceniche rappresentazioni, essi riescono a tutt'altro opportuni che a godere di uno spettacolo destinato a commuovere per dilettare. I palchetti del teatro nominato di Venezia non bastando al gran concorso che cresceva,

eb-

ebbero indi un aumento di altri tre per ciascun ordine su i lati del proscenio. Gli altri teatri Veneti per lo più innalzati sopra rovine di antichi edifizii, appartengono parimente al secolo XVII, a riserba di quello di San Benedetto. Ma niuno di essi sembra degno di sì cospicua città, la quale può gloriarsi di aver prima di ogni altra avuti teatri costruiti a norma del compasso immortale de' Palladii e de' Sansovini.

Giacomo Torelli ed altri cinque cavalieri di Fano vollero supplire alla spesa di un teatro nella patria; e su i disegni dello stesso Torelli verso il 1670 fecero costruire il bel teatro di quella città. Un arco accompagnato a due lunghe rette laterali terminate nel proscenio formano la figura mistilinea di tal teatro. La lunghezza è di 84 piedi parigini e la larghezza non giunge ai 50. Ha cinque ordini di palchetti alla moderna. Il proscenio per ogni lato ha due pilastri con una nicchia nel mezzo di essi colle figure di Pallade, e nel mezzo vi è scritto *Theatrum Fortunae*. Si osser-

serva da chi ha veduto questo teatro che non è sottoposto al difetto comune quasi a tutti gli altri, che la voce si perda ne' buchi de' palchetti, perchè tutti convengono che vi si sente egregiamente ogni parola.

Roma non ha un teatro moderno corrispondente a sì famosa capitale. Niuno di quelli che vi si veggono eretti, si avvicina alcun poco a quegli antichi monumenti onde abbonda, e specialmente al teatro di Marcello. Quello di Tordinona fu opera di Carlo Fontana, e la sua figura inclina alla circolare, avendo nel maggior diametro piedi 52, e nel minore 48. Ha sei ordini di palchetti; *ma* (dice l' autore dell' opera del *Teatro*) *de' comodi interni, e dell' abbellimento esteriore, non vi è occasione di poterne fare neppure un cenno.*

Molti altri teatri si eressero nel medesimo secolo e quasi ogni città n' ebbe uno qual più qual meno magnifico a proporzione, tutte volendo partecipare del piacere di uno spettacolo pomposo

poso come l'opera in musica . Sono dunque da riferirsi a quel tempo il teatro di Urbino, in cui si ammirarono le invenzioni del Genga esaltate dal Serlio degli alberi fatti di finissima seta, prima che la prospettiva avesse insegnato in qualunque occorrenza a mostrare i rilievi a forza di ombre e di punti ben presi. Il teatro antico di Bologna era nella piazza, ma più non esiste; era di forma quadrata diviso in gran palchettoni. Quello di Modena detto della *Spelta*, fu opera del cavalier Vigarani distrutto nel 1767. Quello di Milano s' incendiò nel secolo XVIII innoltrato. Vi fu un Teatro in Pavia. In Ferrara vi fu quello di Santo Stefano. Quello di Siena degl' Intronati si rifabbricò verso il 1670. Il teatro di Marco Contarini in Piazzuola nel Padovano fu di tal vastità che nel 1680 si videro in esso girar nella scena tirate da superbi destrieri sino a cinque carrozze e carri trionfali, e comparire cento Amazzoni e cento Mori a

piedi e cinquanta a cavallo (*a*).

Ed è questa la storia scenica Italiana del secolo XVII. Fioriscono ne' primi lustri poeti tragici degni di mentovarsi al pari de' precedenti, il Bracciolini, lo Stefonio, il Bonarelli, il Dottori, il Pallavicino, il Delfino, il Caraccio: si producono alla poesia pastorale drammatica componimenti da non arrossirne al confronto de' primi in tal genere, la *Filli*, la *Rosa*, l' *Armonia d' Amore*, la *Gelopea*, la *Tancia*: si contano tralle commedie ingegnose regolari e piacevoli quelle del Porta modelli della commedia d' intrigo, e degl' Intronati, del Malavolti, del Guarini, dell' Altani, dell' Isa, dello Stellati, del Gaetani, del Brignole Sale, del Bonarelli, del Maggi. Si attese poscia a spiegare tutte le pompe delle arti del disegno e della musica nell' opera; ma vi si neglessero le vere bellezze, la regolarità e la sublimità della poesia, e si avvilì coll'

(a) Quadrio tomo IV, Tiraboschi tomo VIII.

coll' introduzione degli eunuchi, che, sebbene sin dal XVI secolo contraevano matrimonii nelle Spagne, non aveano per anche profanate le scene. Alterando al fine il sistema drammatico degli antichi si prese a tradurre ed imitar con furore il teatro spagnuolo, di cui si corressero alcuni difetti, si adottarono le stravaganze, e si perderono non poche bellezze. Nel Rosa, nel Bernini, nel Viviani nell' Agli, nel Ridolfi, nel Dati si ebbero egregii attori accademici; si mandò a Parigi il Fracanzano ed il Fiorillo o Scaramuccia da cui apprese *Moliere*, si costruì il gran teatro di Parma, e si sostituirono alle antiche scalnate i palchetti negli altri teatri di Fano, di Bologna, di Modena, di Roma, di Venezia.

Fine del Tomo VI.

SOMMARIO

Continuazione del Teatro Italiano del secolo XVI, e del Libro IV

CAPO VII

Pastorali. pag. 3

CA-

su

CAPO II.

Sha-

CAPO IV

Spettacoli scenici nella penisola di Spagna 137

II

Va-

CAPO II

CAPO III

Com-

CAPO V

CAPO VI

ERRORI	CORREZIONI
Pag. 61, linea 7 *Melopen*	*Melopea*
140 18 *pue den*	*pueden*
168 5 e co	ecco
239 15 Trafilla	Trasilla
243 6 tem-	tempo
278 8 *dall' estreme*	*dall' estremo*
360 3 Celebra	Celebre